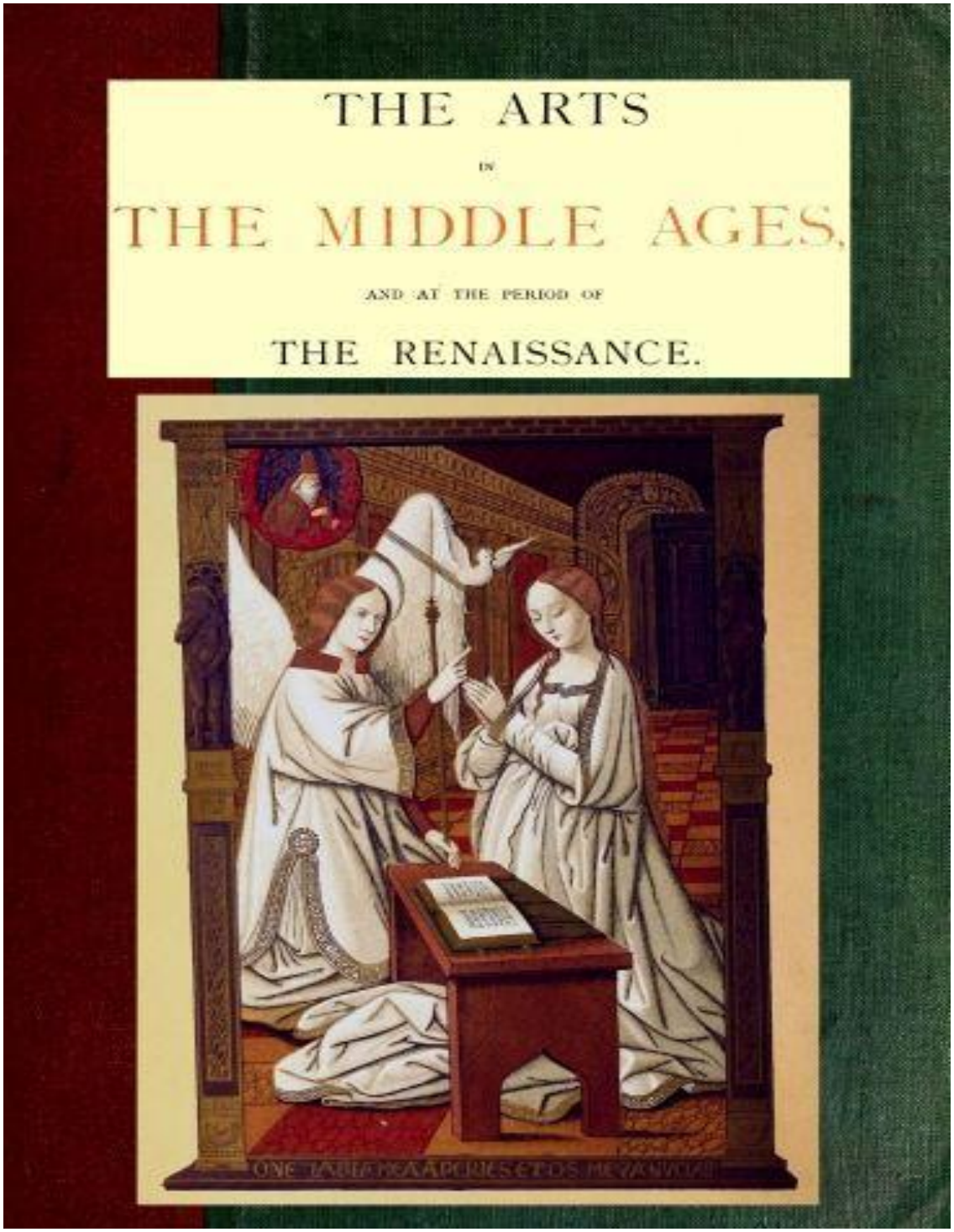
ИСКУССТВО В СРЕДНИЕ ВЕКА И В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ

П. Л. Жакоб



Оглавление

ИСКУССТВО В СРЕДНИЕ ВЕКА И В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ.
ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА.
ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ФРАНЦУЗСКОМУ ИЗДАНИЮ.
ОГЛАВЛЕНИЕ.
ТАБЛИЦА ИЛЛЮСТРАЦИЙ.
ИСКУССТВО В СРЕДНИЕ ВЕКА И В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ.
МЕБЕЛЬ: ОБЫЧНАЯ ДОМАШНЯЯ И ЦЕРКОВНАЯ.
ТАПЕСТРИЧЕСТВО.
КЕРАМИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.
ОРУЖИЕ И ДОСПЕХИ.
КАРЕТЫ И СЕДЛА.
ЗОЛОТЫЕ И СЕРЕБРЯНЫЕ ИЗДЕЛИЯ.
ГОРООЛОГИЯ.
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ.
ИГРОВЫЕ КАРТЫ.
РОСПИСЬ ПО СТЕКЛУ.
ФРЕСКОВАЯ ЖИВОПИСЬ.
ЖИВОПИСЬ НА ДЕРЕВЕ, ХОЛСТЕ И Т.Д.
ГРАВИРОВКА.
СКУЛЬПТУРА.
АРХИТЕКТУРА.
ПЕРГАМЕНТ И БУМАГА.
МАНУСКРИПТЫ
МИНИАТЮРЫ В РУКОПИСЯХ.
ПЕРЕПЛЕТЕНИЕ КНИГ
ПЕЧАТЬ
ПОЛНАЯ ЛИЦЕНЗИЯ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ

The Project Gutenberg eBook of The Arts in the Middle Ages and at the Period of the Renaissance.
Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинстве других частей света без каких-либо затрат и почти без ограничений. Вы можете копировать ее, дарить или повторно использовать на условиях Лицензии Проекта Гутенберга, прилагаемой к этой электронной книге, или в режиме онлайн на сайте www.gutenberg.org. Если вы находитесь не в Соединенных Штатах, то перед использованием этой электронной книги вам придется ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь.

Название: Искусство в Средние века и в эпоху Возрождения

Автор: П. Л. Жакоб

Переводчик: Джеймс Даффорн

Дата выхода: 15 июля 2019 [eBook #59924]
Последнее обновление: 24 января 2021 г.

Язык: Английский

Кредиты: Подготовлено Чаком Грейфом и командой Online Distributed Proofreading Team на http://www.pgdp.net (Этот файл был создан на основе изображений, доступных в The Internet Archive)

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА GUTENBERG EBOOK THE ARTS IN THE MIDDLE AGES AND AT THE PERIOD OF THE RENAISSANCE ***

Содержание.
Таблица иллюстраций

(примечание переводчика)

ИСКУССТВО В СРЕДНИЕ ВЕКА,

И В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ.

БЛАГОВЕЩЕНИЕ.

Факсимиле миниатюры из "Часослова" Анны де Бретань, ранее принадлежавшего Екатерине Медичи.

(Библиотека М. А. Фирмина Дидо).

ИСКУССТВА в СРЕДНИЕ ВЕКА и в ЭПОХУ РЕНЕССАНСА.

Поль Лакруа

(библиофил Якоб),

ХРАНИТЕЛЬ ИМПЕРАТОРСКОЙ БИБЛИОТЕКИ АРСЕНАЛА В ПАРИЖЕ.

Иллюстрировано

ДЕВЯТНАДЦАТЬЮ ХРОМОЛИТОГРАФИЧЕСКИМИ ГРАВЮРАМИ Ф. КЕЛЛЕРХОВЕНА

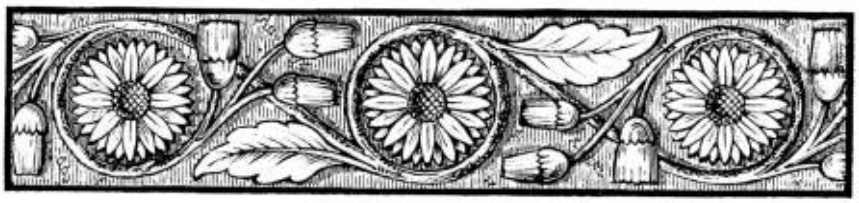
И ВВЕРХУ

ЧЕТЫРЕХСОТ ГРАВЮР НА ДЕРЕВЕ.

ЧЕТВЕРТАЯ ТЫСЯЧА.

ЛОНДОН:

БИКЕРС И СЫН, 1, ЛЕСТЕР-СКВЕР.



ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА.

Цель и объем этой работы настолько ясно изложены в прилагаемом предисловии ее автора, что книга не нуждается в дополнительном представлении. Должность, занимаемая М. Лакруа в Императорской библиотеке Арсенала в Париже, является достаточной гарантией его квалификации для издания подобного рода. Насколько высоко оценили его труд во Франции, можно судить по тому факту, что, когда первое издание появилось на свет, оно было раскуплено в течение нескольких дней.

Можно с уверенностью предположить, что "Искусство в Средние века" найдет такой же отклик в Англии, где в последние годы так много внимания уделяется этой теме во всех ее разнообразных проявлениях и где - особенно в нашем Национальном музее в Кенсингтоне - накапливается столь обширная и ценная коллекция предметов, связанных с эпохами, о которых упоминает М. Лакруа.

При подготовке этих листов к печати моя задача состояла не более чем в том, чтобы сделать превосходный и добросовестный *дословный* перевод французского текста на язык, в некоторой степени согласующийся с построением нашего собственного. При этом, однако, я стремился сохранить, насколько это возможно, своеобразную, а иногда и причудливую фразеологию оригинала. Несколько примечаний добавлены, когда они показались необходимыми для объяснения терминов и т. д. или для того, чтобы сделать их более понятными для широкого читателя. Однако автор использует некоторые слова, для которых невозможно найти английский эквивалент: они оставлены без примечаний и комментариев.

ДЖЕЙМС ДАФФОРН.

Брикстон, *февраль 1870 года*.

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ФРАНЦУЗСКОМУ ИЗДАНИЮ.

Более двадцати лет назад мы опубликовали с помощью нашего друга Фердинанда Сере, о потере которого мы сожалеем, и при сотрудничестве других ученых, а также самых выдающихся

писателей и художников, важный труд под названием "Средние века и Возрождение". В этом труде, состоящем не менее чем из пяти больших томов формата кварто, подробно рассматриваются нравы и обычаи, науки, литература и искусство этих двух великих эпох - тема столь же обширная, сколь интересная и поучительная. Благодаря своей образованности, литературным достоинствам и великолепному исполнению, книга имела редкую удачу сразу же привлечь внимание публики, и даже сейчас она сохраняет тот интерес, которым было отмечено ее первое появление. Она заняла свое место в библиотеке любителя не только во Франции, но и среди иностранцев; она стала знаменитой.

Этот исключительный результат, особенно в отношении издания такого объема, заставляет нас верить, что наша работа, известная и оцененная учеными, может и должна впредь иметь еще больший успех, обращаясь к еще большему числу читателей.

С таким убеждением мы представляем публике одну из главных частей этой важной работы, и, возможно, самую интересную, в форме , более простой, легкой и приятной; в пределах досягаемости молодежи, которая хочет учиться без усталости и раздражения, женщин, интересующихся серьезными авторами, семьи, которая любит собираться вокруг книги, в целом поучительной и привлекательной. Речь пойдет об "Искусствах в Средние века и в эпоху Возрождения". Собрав воедино разрозненные материалы по этой теме, мы расположили их каждое по своему рангу, позаботившись о том, чтобы отбросить всю грубость обучения и сохранить в нашей работе ту блестящую окраску, в которую она была облечена вначале.

Все искусства интересны сами по себе. Их произведения пробуждают внимание и вызывают любопытство. Но здесь речь идет не только об одном искусстве. Мы рассматриваем все искусства, начиная с четвертого века и заканчивая второй половиной шестнадцатого: архитектуру, возводящую церкви и аббатства, дворцы и общественные памятники, сильные крепости и валы городов; скульптуру, украшающую и совершенствующую другие искусства своими произведениями из камня, мрамора, бронзы, дерева и слоновой кости; Живопись, начавшаяся с мозаики и эмалей, участвовавшая в украшении зданий витражами и фресками, украшавшая и освещавшая рукописи, пока не достигла высшей точки своего совершенства, с искусством Джотто и Рафаэля, Хемлинга и Альберта Дюрера; Гравировка на дереве и металле, с которой связана работа медальеров и ювелиров; и после попытки коснуться игральных карт и чернильных изделий мы вдруг вспоминаем о том возвышенном изобретении, которому суждено изменить облик мира, - о печати. Таковы, вкратце, некоторые из главных особенностей этой великолепной картины. Можно представить, какую бесконечность, какое разнообразие и богатство деталей она должна содержать.

В то же время наша тема представляет собой другой вид интереса, более возвышенный и не менее манящий. Здесь каждое искусство предстает в своих различных фазах и в своем разнообразном развитии. Это история не только искусств, но и самой эпохи, в которую они развивались; ведь искусства, рассматриваемые во всей их совокупности, являются самым верным выражением общества. Они говорят нам о вкусах, идеях, характере: они показывают нас в своих произведениях. Из всего, что эпоха может оставить будущему относительно себя, то, что отражает ее наиболее ярко, - это искусство: искусство эпохи оживляет ее и возвращает к жизни на наших глазах.

Именно об этом и пойдет речь в нашей книге. Но, заметим, здесь ее интерес удваивается, ведь мы прослеживаем не только одну эпоху, но и две, весьма отличные друг от друга. В первую, Средневековье, последовавшее за вторжением северян, общество в значительной степени было сформировано из новых и варварских элементов, которые христианство старалось разрушить и изменить. Во вторую эпоху, напротив, общество было организовано и прочно установлено; оно наслаждалось миром и пожинало плоды. Искусство прошло те же этапы. Сначала грубые и неформальные, они, как и общество, медленно и постепенно поднимались из хаоса. В конце концов, они стали питаться в условиях полной свободы и развиваться со всей энергией, на

которую способен человеческий разум. Отсюда и последовательный прогресс, история которого представляет собой удивительный интерес.

В Средние века искусство в целом следовало вдохновению того христианского духа, который руководил формированием этого нового мира. Оно возникло, чтобы воспроизвести религиозный идеал в восхитительной манере. Только к концу этого периода оно искало красоты формы и начало находить ее, когда наступило Возрождение: Ренессанс, то есть интеллектуальная революция, которая в пятнадцатом и шестнадцатом веках вернула литературе и искусству античности скипетр среди современных народов. Затем, вместе с Ренессансом, изменили свое направление искусства, и особенно главные искусства, те, с помощью которых гений человека наиболее ярко выражает свои идеи и чувства. Так, в Средние века возникает новый стиль архитектуры, быстро достигший высшей степени совершенства, - *оживальный* (позднее готический или яркий), *шедевры* которого мы видим в наших соборах: в эпоху Возрождения он был заменен архитектурой, заимствованной у греков и римлян, которая также создавала восхитительные произведения, но почти всегда менее гармонирующие с достоинством и великолепием поклонения. В Средние века живопись в основном занималась тем, что изображала *идеал* религиозного разума, отражающийся в лике; в эпоху Возрождения - красоту физической формы, так прекрасно выраженную древними. Скульптура, которая ближе к живописи, одновременно прошла все подобные этапы, увлекая за собой искусство гравюры. Разве разнообразные изменения, через которые прошли искусства, прослеживаемые в этой книге в течение двух эпох, не представляют для разумного читателя череду фактов, представляющих наибольший интерес, и историю, наиболее поучительную для понимания?

Наш труд - единственный существующий по этой великой и великолепной теме, материалы которой разбросаны по множеству томов. Таким образом, для успеха этого начинания необходимо было объединить с нами в нашей задаче людей, наиболее выдающихся своей образованностью и талантами: нам позволено привести имена ММ. Эрнест Бретон, Эме Шампольон, Шампольон-Фижак, Пьер Дюбуа, Дюшен, Фердинанд Дени, Жакемар, арх. Жювинал, Жюль Лабарт, Лассюс, Луандр, Проспер Мериме, Альфред Мишельс, Габриэль Пиньо, Риокрё, де Сольси, Жан Дезиньер, маркиз де Варенн. После такого перечня мы указываем свое имя только для того, чтобы подтвердить, что мы проанализировали и переработали эти различные произведения и представили их в форме, которая придает им больше единства, но обязана им всем интересом и всем очарованием, которые она может предложить.

Многочисленные иллюстрации, украшающие эту работу, привлекают внимание, а текст обращается к разуму. Хромолитография выполнена М. Келлерховеном, который за несколько лет сделал это искусство высокого порядка, достойное блистать среди лучших работ наших величайших художников, что доказывают его "Повара великих мастеров", "Жития святых" и "Легенда о святой Урсуле".

Никто не знает, какое внимание в наши дни уделяется археологии. Информация о предметах старины необходима каждому образованному человеку. Ее следует изучать настолько, чтобы мы могли оценить или хотя бы распознать примеры старины в архитектуре, живописи и т.д., которые предстают перед нашим взором. Таким образом, для молодежи каждого пола она стала незаменимой для хорошего образования. Ознакомление с этой книгой станет для них привлекательным введением в те знания, которые слишком долгое время были уделом исключительно ученых.

ПАВЕЛ ЛАКРУА
(Библиофил Якоб).

ОГЛАВЛЕНИЕ.

Страница

МЕБЕЛЬ: ДОМАШНЯЯ И ЦЕРКОВНАЯ 1

Простота мебели у галлов и франков.- Появление дорогого вкуса в предметах мебели VII века.- Кресло Дагоберта.- Круглый стол короля Артуса.- Влияние крестовых походов.- Регальный банкет во времена Карла V.- Скамьи.- Боковые доски.- Обеденные сервизы.- Гобелены.-латунные изделия.-шкафы.-освещение.-кровати.-резной деревянной мебели.-слесарные работы.-стекло и зеркала.- комната феодального сеньора.-стоимость мебели, используемой для церковных целей.-алтари.-цензоры.-храмы и реликварии.- огранки и железные крепления.

TAPESTRY 37

Писательское происхождение гобелена.- Игольчатая вышивка в древнегреческие и римские времена.- Аттальские ковры.- Изготовление ковров в клуатрах.- Мануфактура в Пуатье в XII веке.- Гобелен в Байе, названный "De la Reine Mathilde".- Ковры из Арраса.- Опись гобеленов Карла V.; огромная ценность этих вышитых полотен. -Мануфактура в Фонтенбло при Франциске I. - Мануфактура госпиталя Тринита в Париже. -Гобелены Дюбура и Лорана в эпоху правления Генриха IV. -Фабрики Савоннери и Гобеленов.

КЕРАМИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО 53

Гончарные мастерские в галло-романский период.-Керамическое искусство исчезает на несколько столетий в Галлии: вновь появляется в X и XI веках.-Возможное влияние арабского искусства в Испании.-Происхождение майолики.-Лука делла Роббиа и его преемники.-Эмалевые изразцы во Франции, датируемые XII веком.-Итальянские мануфактуры Фаэнцы, Римини, Пезаро и т.д.- Керамика Бове.-Изобретение и работы Бернара Палисси; его история; его *шеф-повара*-*Фаянс* из Туара, названный "Анри II".

ОРУЖИЕ И ДОСПЕХИ 75

Оружие времен Карла Великого.- Оружие норманнов во время завоевания Англии.- Прогресс оружейного дела под влиянием крестовых походов.- Почтовый плащ.- Арбалет.- Хауберк и хокетон.- Шлем, железная шляпа, сервелер, поножи и перчатки; нагрудник и кушак.-Каска с визором.-Легкие и ребристые доспехи.-Салатовый шлем.-Дороговизна доспехов.-Изобретение пороха.-Бомбарды.- Ручные пушки.-Кульверин, фальконет.-Аркебус с держателем для металла, со спичкой и с колесом .-Пушка и пистолет.

КАРЕТЫ И СЕДЛА 107

Всадничество у древних.- Верховая лошадь и повозка.- Колесницы, вооруженные косами.- Транспортные средства римлян, галлов и франков: Carruca, Petoritum, Cisium, Plastrum, Basterna, Carpentum.- Различные виды седла в рыцарские времена.- Шпора как отличительный знак благородства: ее происхождение.-Седло, его происхождение и модификации.-Тилтер.-Кареты.-Мулы

магистратов.-Корпорации седельщиков и упряжников, лоримеров, кучеров, капельмейстеров, блейзониров и седельных мастеров.

ЗОЛОТЫЕ И СЕРЕБРЯНЫЕ РАБОТЫ 123

Древность.-Трезор де Гварразара.-Периоды Меровингов и Карловингов.-Церковные ювелирные изделия.-Превосходство византийских ювелиров.-Прогресс искусства после крестовых походов.-Золото и эмали Лиможа.-Ювелирные изделия перестают ограничиваться религиозными целями.-Прозрачные эмали.-Джин из Пизы, Аньоло из Сиены, Гиберти.-Великие художники и скульпторы из мастерских ювелиров.-Бенвенуто Челлини.-Золотые мастера Парижа.

ГОРОЛОГИЯ 169

Способы измерения времени у древних.- Гномон.- Водяные часы.- Часовые часы.- Водяные часы, усовершенствованные персами и итальянцами.- Герберт изобретает эскапию и подвижные гири.- Ударный колокол.- Майстр Жан де Орлог.- Жакемар из Дижона.- Первые часы в Париже.-Первые портативные часы.- Изобретение спиральной пружины.- Первое появление часов.- Часы, или "яйца", из Нюрнберга.- Изобретение фузеи.- Корпорация часовщиков.- Часы в Йене, Страсбурге, Лионе и т.д.- Шарль Квинт и Яннеллус.- Маятник.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ 187

Музыка в Средние века.- Музыкальные инструменты с четвертого по тринадцатый век.- Духовые инструменты: одинарная и двойная флейта, пандейская труба, тростниковая труба, хаутбой, флажолет, трубы, рожки, *олифанты*, гидравлический орган, сильфонный орган.-Ударные инструменты: колокольчик, ручной колокольчик, цимбалы, тимпан, треугольник, *бомбулум*, барабаны. -Струнные инструменты: лира, цитра, арфа, псалтирь, *набл*, *хор*, *органиструм*, лютня и гитара, *краут*, *роте*, виола, *жига*, монохорд.

PLAYING-CARDS 223

Предполагаемая дата их изобретения.- Существовали в Индии в двенадцатом веке.- Их связь с игрой в шахматы.- Привезены в Европу после крестовых походов.- Первое упоминание об игре с картами в 1379 году.- Карты хорошо известны в пятнадцатом веке в Испании, Германии и Франции под названием *Таро*.- Карты *Карла Шестого*, должно быть, были *Таро*.- Древние карты, французские, итальянские и немецкие.- Карты способствовали изобретению гравюры на дереве и печати.

РОСПИСЬ ПО СТЕКЛУ 251

Роспись по стеклу, упоминаемая историками в третьем веке нашей эры.- Стеклянные окна в Бриуде в шестом веке.- Цветное стекло в соборе Святого Иоанна Латеранского и соборе Святого Петра в Риме.- Церковные окна двенадцатого и тринадцатого веков во Франции: Сен-Дени, Сенс, Пуатье, Шартр, Реймс и т.д. - В XIV и XV веках искусство достигло своего зенита - Жан Кузен.- Селестины Парижа: Сен-Жерве.- Роберт Пинажье и его сыновья.- Бернар Палисси украшает капеллу замка Экуэн.- Иностранное искусство: Альберт Дюрер.

ФРЕСКОВАЯ ЖИВОПИСЬ 269

Природа фрески.- Использование древними.- Росписи в Помпеях.- Греческая и римская школы.- Фрески, уничтоженные иконоборцами и варварами.- Возрождение фрески в девятом веке в Италии.- Художники-фрески после Гвидо Сиенского.-Основные произведения этих художников.-Преемники Рафаэля и Михаила Анджело.-Фреска в *сграффито*.-Фресковая живопись во Франции с XII

века.-Готические фрески Испании.-Фресковая живопись в низких странах, Германии и Швейцарии.

Живопись на дереве, холсте и т. д. 283

Возникновение христианской живописи.- Византийская школа.- Первое возрождение в Италии.- Чимабуэ, Джотто, Фра Анджелико.- Флорентийская школа: Леонардо да Винчи, Микель Анджело.-Римская школа: Перуджино, Рафаэль.- Венецианская школа: Тициан, Тинторетто, Веронезе.-Ломбардская школа: Корреджо, Пармиджанино.-Испанская школа.-Немецкая и фламандская школы: Стефан Кёльнский, Иоанн Брюгге, Лукас ван Лейден, Альберт Дюрер, Лукас ван Кранах, Гольбейн.- Живопись во Франции в средние века.- Итальянские мастера во Франции.- Жан Кузен.

ГРАВИРОВКА 315

Возникновение гравюры на дереве.- Святой Христофор 1423 года.- "Дева и младенец Иисус".- Самые ранние мастера гравюры на дереве.- Бернар Мильне.- Гравюра в *Камайе*.- Возникновение гравюры на металле.- "Пакс" Мазо Финигуэрра.- Самые ранние граверы на металле.- Чернь.- Работа.- Ле *Мэтр* 1466 года.- Ле *Мэтр* 1486 года. Мартин Шенгауэр, Израэль ван Мекен, Вацлав Ольмутский, Альберт Дюрер, Марк Антонио, Лукас ван Лейден.- Жан Дюре и французская школа.- Голландская школа.- Мастера гравюры.

СКУЛЬПТУРА 339

Происхождение христианской скульптуры.- Статуи из золота и серебра.- Традиции античного искусства.- Скульптура из слоновой кости.- Иконописцы.- Диптихи.- Высший стиль скульптуры следует за фазами архитектуры.- Соборы и монастыри с 1000 года.- Школы Бургундии, Шампани, Нормандии, Лотарингии и т.д. -Немецкая, английская, испанская и итальянская школы. -Николай Пизанский и его преемники. -Положение французской скульптуры в XIII веке. -Флорентийская скульптура и Гиберти. -Французские скульпторы с XV по XVI век.

АРХИТЕКТУРА 373

Базилика - первая христианская церковь.- Модификация античной архитектуры.- Византийский стиль .- Формирование нормандского стиля.- Основные нормандские церкви.- Эпоха перехода от нормандского стиля к готическому.- Происхождение и значение *огива*.- Основные здания в чисто готическом стиле.- Готическая церковь, олицетворение религиозного духа в Средние века.- Цветная готика.- Демонстративная готика.- Упадок.- Гражданская и военная архитектура: Замки, укрепленные крепости, частные дома, ратуши.- Итальянское Возрождение: Пиза, Флоренция, Рим.- Французский Ренессанс: Особняки и дворцы.

ПЕРГАМЕНТ И БУМАГА 413

Пергамент в древности.- Папирус.- Приготовление пергамента и веллума в средние века.- Продажа пергамента на ярмарке в Лендите.- Привилегия Парижского университета на продажу и покупку пергамента.- Различные области применения пергамента.- Хлопчатобумажная бумага, импортируемая из Китая.-Указ императора Фридриха II о бумаге.-Использование льняной бумаги, датируемое XII веком.-Древние водяные знаки на бумаге.-Бумажные мануфактуры во Франции и других частях Европы.

МАНУСКРИПТЫ 423

Рукописи в древние времена.- Их форма.- Материалы, из которых они состояли.- Их уничтожение готами.- Редкость в начале Средних веков.- Католическая церковь сохранила и приумножила их.- Копировщики.- Переписывание дипломов.-Корпорация переписчиков и книготорговцев.-Палеография.-Греческие письмена.-Унциальные и скорописные рукописи.-Склавонские

письмена.-Латинские писатели.-Тиронская скоропись.-Ломбардские знаки.-Дипломатические.-Капетинские.-Людовикинские.-Готические.-Рунические.-Визиготические.-Англо-саксонские.-Ирландские.

МИНИАТЮРЫ В РУКОПИСЯХ 443

Миниатюры в начале Средневековья.- Два "ватиканских" Вергилия.- Роспись рукописей при Карле Великом и Людовике Дебонском.- Традиция греческого искусства в Европе.- Упадок миниатюры в X веке.- Зарождение готического искусства.- Изящная рукопись времен св. Людовика.-Клерикальные и светские миниатюристы.-Карикатура и гротеск.-Миниатюры в монохроме и гризайли.- Иллюминаторы при дворе Франции и для герцогов Бургундии.-Школа Джона Фуке.-Итальянские миниатюристы.-Джулио Кловио.-Французская школа при Людовике XII.

ПЕРЕПЛЕТЕНИЕ КНИГ 471

Примитивные переплеты книг.- Переплеты у римлян.- Переплеты с работами ювелиров V века.- Книги на цепочках.- Корпорация переплетчиков.- Книги, переплетенные из дерева, с металлическими уголками и застежками.- Первые переплеты из кожи, с сотовым (*вафельным?*) и позолотой.-Описание некоторых знаменитых переплетов XIV и XV веков.-Источники современных переплетов.-Джон Гролье.-Президент де Ту.-Короли и королевы Франции-библиоманы.-Превосходство переплетного дела во Франции.

ПЕЧАТАНИЕ 485

Кто был изобретателем печати? -Передвижные буквы в древности.-Блочная печать.-Лоран Костер.-*Донати* и *Спекула*.-Процесс Гутенберга.-Партнерство Гутенберга и Фауста.-Шеффер.-Библия Майенса.-Псалтырь 1457 года.-"Рационал" 1459 года.-Гутенберг печатает сам.-"Католикон" 1460 года.-Печать в Кельне, Страсбурге, Венеции и Париже.-Людовик XI и Николас Дженсон.-Немецкие печатники в Риме.-Инкунабулы.-Особняк Коларда.-Какстон.-Усовершенствование типографских процессов вплоть до XVI века.

ТАБЛИЦА ИЛЛЮСТРАЦИЙ.

I. ХРОМОЛИТОГРАФИИ.

Планшет		К лицевой странице
1.	Благовещение. Факсимиле миниатюры из "Часослова" Анны де Бретань, ранее принадлежавшего Екатерине Медичи	Фронтиспис
2.	Дистаф и постельные столбы XVI века	20
3.	Поклонение волхвов. Бернский гобелен пятнадцатого века	46
4.	Париж в пятнадцатом веке. Гобелен Бове	50

5. Энкаустическая плитка 58
6. Биберон из фаянса Анри Де 64
7. Каска, морион и шлемы 82
8. Въезд королевы Изабеллы Баварской в Париж. Из "Хроники" Фруассара 118
9. Украшенные кресты вестготов, найденные в Гуарразаре. Седьмой век 124
10. Драгуар, или настольное украшение. Немецкая работа 154
11. Часы из дамаскированного железа XV века; и часы XVI века 180
12. Франциск I и его жена Элеонора за богослужением. Шестнадцатый век 266
13. Мечта о жизни, фреска Орканьи 276
14. Святая Екатерина и святая Агнесса, работа Маргариты ван Эйк 300
15. Хлодвиг Первый и его жена Клотильда 352
16. Украшение Сент-Шапель, Париж 386
17. Коронация Карла Пятого во Франции. Из "Хроники" Фруассара 464
18. Панель книжной обложки девятого века 472
19. Диптих из слоновой кости 474

II. ГРАВЮРЫ.

Страница

Аббатство Сен-Дени 416
Альгамбра, интерьер 405
Алфавит, образец гротеска 327
Алтарная ткань пятнадцатого века 30
"(Крест, приписываемый святому Элою) 137
,,из золота 130
,,Поднос и потир 31
Арка, реставрация норманнской 343
Лучник из Нормандии 79
Лучники пятнадцатого века, Франция 88
Арль, скульптуры, посвященные Святому Трофиму 384,385
Выпуклые доспехи пятнадцатого века 84
"(Рыцари в полном комплекте) 89
,,Лев 90
,,герцога д'Аленсона 92
,,Простая, пятнадцатого века 83

Герб парижских карточных мастеров 250
"Золотые мастера Парижа 160
Аркебус с колесом и спичкой 103
Аркебузир 102
Ателье Этьена Делона 158
Волынщик, тринадцатый век 199
Знамя парижских бумагомарателей 422
"(Печатники-книготорговцы из Анжера) 479
,,Печатники-книготорговцы из Аутана 484
,,Грузчики из Тоннерре 121
,,Меченосцы из Анжера 105
,,Гобелены из Лиона 51
Знамена корпораций 161
Банкет в пятнадцатом веке 12
Базилика Константина в Треве 374
Базилика Святого Петра, Рим, интерьер 407
Барельеф из резного дерева 34
Боевой топор и пистолет, шестнадцатый век 104
Кровать с балдахином и занавесками 19
Брюссельская колокольня 404
Колокол на башне в Сиене, двенадцатый век 206
Колокола девятого века, звон 208
Болт шестнадцатого века, с инициалами 23
Бомбарды на стационарных и подвижных каретах 96
Рабочий кабинет переплетчика 482
Переплет для Евангелий 474
"(из неизвестного материала) 480
,,в золотом переплете с драгоценными камнями 474

Границы

Библия Климента VII 463
Библия святого Марциала Лиможского 450
Книга Евангелий, восьмой век 446
Книга Евангелий, одиннадцатый век 451
Книга Евангелий на латинском языке 451
Работал у Иоанна Турского 519
"Хроники" Фруассара 465
Евангелие на латыни 456

Лектарий в соборе Меца 448
"Livre d'Heures" Антония Верарда 516
"Литургия" Жоффруа Тори 517
Лионская школа 518
Миссал папы Павла V. 467
"Овидий", пятнадцатый век 465
Молитвенник Людовика Французского 461
Сакраментарий святого Этельгара 453
Браслет, галльский 124
Брошь, чеканная, эмалированная и т.д. 167
Шкаф из дамаскированного железа, инкрустированный 22
"(для драгоценностей) 21
Оправа с камеей времен Карла V. 140
Пушка, ранние модели 98
,,Рука 99
Капарирование лошади Изабеллы Католической 117
Капитель колонны, Сент-Женевьев, Париж 392
,, ,, Сен-Жюльен, Париж 392
,, ,,Селестины, Париж 393
Каррука, или карета для удовольствий 108
Телега, запряженная волами, пятнадцатый век 109
Замок Маркусси, близ Рамбуйе 397
"397 (Куси в его древнем состоянии) 399
,,Венсенн, семнадцатый век 399
Амьенский собор, интерьер 391
,,Майенс 388
Кадильница одиннадцатого века 32
Цепи 165
Стул под названием "Fauteuil de Dagobert" 3
"(Кристины де Пизан) 9
,,Луиза де Савойя 10
,,Людовика IX. 7
,,Девятый или десятый век 4
Чаша четвертого или пятого века 31
,,говорят, что из Сен-Реми 135
замок Шамбор 409
Шахматные игроки 225

Сундук в форме кровати и стул 20
Чорон, девятый век 211
Хорон с одним колокольчиком с отверстиями 199
Церковь в Муэне, остатки 378
,,Святая Агнесса, Рим 377
,,Сент-Мартин, Тур 377
,,Сен-Поль-де-Шам, Париж 381
,,Святой Трофим, Арль, Портал 384,385
,,Святой Виталий, Равенна 376
Часы, астрономические, из Страсбургского собора 184
,,из Йены, Германия 183
,,Портативные, времен Валуа 178
,,с колесами и гирями 177
Часовщик, The 170
Монастырь аббатства Муассак, Гиень 386
Кофейник из немецкой посуды 72
Концерт; барельеф (Нормандия) 193
"(и музыкальные инструменты) 194
Мастерская Купера, шестнадцатый век 16
Арбалетчики под защитой щитоносцев 85
Крест с золотой чеканкой 163
Краут трехструнный, девятый век 217
Корона Суинтила, короля вестготов 125
Козелок аббата, эмалированный 138
"(Епископский) 138
Кубок, итальянская посуда 62
,,из лазурита, оправленный в золото 152
Диадема Карла Великого 127
Диптих из слоновой кости 345
Блюдо, украшение 74
Двери Отеля де Сенс, Париж 403
Драконобой, двустволка 101
Питьевая чашка из агата 134
Жилище сеньора четырнадцатого века 26
Эмалированная кайма блюда 63
"(Блюдо, автор Бернар Палисси) 71
,,Терракота 57

Двигатель для метания камней 95

Гравюра:-

Колумб на борту своего корабля 325

Фердинанд I. 335

Иродиада 329

Буква N, гротескный алфавит 327

Лютма, из Гронингена 337

Исайя с орудием своего мученичества 323

Максимилиан, коронация 321

Фаларис, тиран Агригентума 333

Покой Святого Семейства 334

Святая Екатерина на коленях 319

Святой Губерт молится перед крестом, который несет олень 331

Святая Дева 338

Пророк Исайя 323

Богородица с младенцем 318

Дева и младенец Иисус 316

Эмблема воротника Гентских золотых дел мастеров 144

Эскулап из позолоченного серебра 145

Эскулап Франции, XIV век 470

Фужер с лиможской эмалью 157

Факсимиле Библии 1456 года 503

"("Католикон" 1460 года) 506

,,Гравюра на дереве 487

,,Надпись *Ex libris* 441

,,Миниатюра, нарисованная пером 450

,,Миниатюра псалтыря 455

,,Миниатюра, тринадцатый век 457

,,(Страница из "Livre d'Heures") 510

,,Страница из псалтыря 1459 года 505

,,(Страница из "Ars Moriendi") 495

,,(Страница древнейшего ксилографического "Доната") 491

,,(Ксилографическая страница из "Biblia Pauperum") 493

Скрипка, Ангел играет на ней 220

Флейта, двойная 197

Фресковая живопись:-

Христос и его мать 273

Сотворение мира 278
Смерть и еврей 281
Ученики в Гефсимании 275
Фра Анджелико, из Фьезоле 282
Братство крестоносцев 280
Группа святых 277
Папа Сильвестр I. 274
Гаргульи во Дворце правосудия, Руан 372
Ворота Море 401
"(Святой Иоанн, Провин) 402
Роспись по стеклу
Цитадель Палласа 262
Фламандское окно 265
Легенда о еврее, пронзающем святую вафлю 260
Святой Павел, эмаль 264
Святой Тимофей Мученик 255
Искушение святого Марса 267
Блудный сын 257
Окно, собор в Эврё 261
Бокал, Бернар Палисси 69
Парижские ювелиры несут святыню 162
Штампы ювелиров:-
Шартр 159
Лион 159
Мелен 159
Орлеан 159
Гутенбург, портрет 492
Арфа, пятнадцатиструнная, двенадцатый век 214
"(Менестрель, пятнадцатый век) 216
"(Треугольный саксонский, девятый век) 214
Арфист пятнадцатого века 215
Арфисты двенадцатого века 215
Шлем дона Хайме эль Конкистадора 80
"(Хьюз, Видам из Шалона) 82
Генрих VIII в лагере на поле Золотой ткани 119
Рог, или *Олифант* четырнадцатый век 201
"(Пастух, восьмой век) 201

Часослов шестнадцатого века 173
Часовое стекло, верхняя часть 186
Начальное письмо, девятый век 476
Инициалы из рукописей 445
Начальные буквы, извлеченные из "Руло Мортуара" Сен-Виталя 454
Жакмар из собора Нотр-Дам в Дижоне 176
Ключ XIII века 23
Король Вильгельм, изображенный на его печати 77
Рыцарь, вооруженный и конный для войны 114
"(внесение в списки) 111
„в своем хауберке 81
рыцари, бой 89
Плач, написанный вскоре после смерти Карла Великого 188,189
Лампады девятнадцатого века 17
Улан из армии Вильгельма Завоевателя 77
Библиотека Лейденского университета 475
Лютня, пятиструнная, тринадцатый век 216
Лира, античная 209
"(Северная) 209
Мангоно пятнадцатого века 97

Миниатюры:.

Молитвенник Анны де Бретань 468
Книга Евангелий Карла Великого 447
Посвящение епископа 449
Данте "Парадизо" 466
Евангелист, Ан, транскрипция 415
Четыре сына Аймона 458
Les Femmes Illustres 461
Баденский маркграф "Livre d'Heures" 469
Миниатюра XIII века 457
Миссал одиннадцатого века 452
Орден Святого Духа, учреждение 464
Псалтырь Иоанна, герцога Беррийского 462
Псалтырь тринадцатого века 455
"Роман де Фовеля" 459
"Вергилий", в Ватикане, Рим 444
Зеркало для руки или кармана 25

Монохорд со смычком 221
Музыкант, играющий на военной трубе 202
Музыканты играют на флейте и т.д. 198
" " Скрипка 219
Набулум девятый век 211
Нотр-Дам ла Гранд из Пуатье 383
"(Париж) 390
"Руан 379
Орган, большой, двенадцатого века 204
"Пневматический, четвертый век 203
"Портативный, пятнадцатый век 205
"с одной клавиатурой 205
Органиструм, девятый век 213
Оксфорд, Салон школ 396
Живопись на дереве, холсте и т.д.
Крещение короля Хлодвига 286
Христос, увенчанный терновым венцом 304
Портрет Леонардо да Винчи 292
Принцесса Сибилла Саксонская 305
Святая Урсула 302
Эскиз Девы Альбы 312
Святое семейство 294
Святая Дева, Святой Георгий и Святой Донат 300
Страшный суд 311
Патриарх Иов 290
Денежная дань 309
Бумагоделатель, The 420
Кулон, украшенный бриллиантами и т.д. 164
"(по эскизу Бенвенуто Челлини) 150
Игральные карты:
Древнефранцузский язык 236
Буффон, из колоды *Таро* 230
Карл VI. на своем троне 233
Гравюры, цветные, по аналогии с игральными картами 227
Из игры "Логика" 245
Немецкая круглая форма 247
Итальянские таро 242

Правосудие 231
Король желудей 244
Рыцарь треф 238
Рыцарь из колоды, гравированной "Мастером 1466 года" 249
Дамуазель 248
Луна 231
Роксана, королева сердец 242
Образец шестнадцатого века 236
Три и восемь колоколов 243
Две штуки немецких ланскенетов 245
Два колокольчика 244
Порт де Халь, Брюссель 410
Керамические фигурки, фрагменты 68
"(Орнамент на) 67
Марки печатников, Арнольд де Кейзер, Гент 511
" "Бонавентура и Эльзевир, Лейден 520
" " Особняк Коларда, Брюгге 512
" "Юстас, У. 483
" "Фуст и Шеффер 511
" "Гальо дю Пре, Париж 513
" "Жерар Лиу, Гуве 511
" "Грифе, Лион 515
" "Ж. Ле Нобль, Труа 515
" "Филипп ле Нуар и др., Париж 514
" "Плантен, Антверпен 515
" "Робер Эстьенн, Париж 515
" "Востр, Симон, Париж 513
" "Темпораль, Лион 514
" "Трехсель, Лион 512
Типография, интерьер 499
Псалтирь, исполнитель на 212
" Двенадцатый век 211
Псалтирь, пряжкообразная 211
"(для получения продолжительного звука) 210
Редос из резной кости 363
Ребек шестнадцатого века 221
Читальный стол пятнадцатого века 33

Реликварий, византийский 129
"(Позолоченное серебро) 143
Кольца 165
Роте, Дэвид, играющий на 218
Седельная ткань, шестнадцатый век 118
Солончак, эмалированный 155
"(Внутреннее основание) 156
Самбут, или сакбут, девятого века 202
Санстерре, как изображено на его печати 79
Зауфанг, из собора Святой Цецилии в Кельне 206
Ароматическая шкатулка из чеканного золота 142
Писец или переписчик в своей рабочей комнате 432
Скульптура: -
Алтарь Кастора 340
Алтарь Юпитера Церена 341
Барельеф Дагоберта I. 347
Граждане, помогающие бедным ученым 351
Коронация императора Сигизмунда 360
Фрагмент редеос из кости 363
Франциск I. и Генрих VIII. на поле золотого сукна 369
Гаргульи на Дворце правосудия, Руан 372
Римская триумфальная арка 342
"Бон Дье", Париж 364
Святой Элой 366
Проповедь святого Иоанна Крестителя 368
Святой Юлиан и его жена везут Иисуса Христа в своей лодке 362
Статуя Филиппа Шабо 370
Статуя Дагоберта I. 347
Статуя, предположительно, Хлодвига I. 353
Статуи на Буржском соборе 357
Статуэтка святого Авита 361
Каменная гробница 343
(*Бо Дье д'Амьен*) 355
Усыпальница 371
Гробница Дагоберта 349
Печать парижских ювелиров 159
"(Король Ла-Басош) 419

Печать Оксфордского университета 478
,,Парижский университет 417
Печати 166
Печати, четырнадцатый и пятнадцатый века 8
Седанское кресло Карла V. 120
Святыня в медной позолоте 132
Святыня в Лиможе 131
,,Пятнадцатый век 147
Солдаты, Галло-Романо 76
Шпоры, немецкие и итальянские 113
Лестница башни 398
Ларек пятнадцатого века 33
Лавки в Сен-Бенуа-сюр-Луар 35
Меч Карла Великого 126
Сиринкс, семитрубный 197
Стол короля Бретани Артуса 5
Гобелены: -
Строительство лодок для Завоевателя 44
Сцена охоты 49
Брак Людовика XII и Анны Бретанской 46
Конные люди из армии герцога Вильгельма 45
Ткач 50
Тинтиннабулум, или ручной колокол 206
Толедо, готическая архитектура 393
Тур де Несль, Париж 400
Турнирный шлем, привинченный к нагруднику 82
Турнирные седла, украшенные росписью 116
Древо Иессея. С миниатюры 195
Треуголка девятого века 222
Труба, изогнутая, одиннадцатый век 200
"(Прямая, с подставкой) 200
Тимпан тринадцатого века 208
Ваза из горного хрусталя, оправленная в позолоченное серебро 152
Вазы античной формы 54,55
Виель, жонглер, играющий на 220
"(Овал) 220
,,Игрок на 220

Часы эпохи Валуа 181
Кувшин для воды, четырехручный 72
Водяные знаки на бумаге 421
Окно с каменными сиденьями 398
Деревянный блок, вырезанный во Франции, около 1440 года 488
"(Гравюра, вырезанная во Фландрии) 486
Письменный калиграфический орнамент 442
,,Курсив, пятнадцатый век 439
,,Дипломатический, десятый век 438
,,Восьмой век 436,437
,,Пятнадцатый век 442
,,Четырнадцатого века 440
,,Седьмого века 435,436
,,Шестого века 435
,,Десятого века 437
,,Тироний, восьмой век 437
,,Титул и заглавные буквы седьмого века 435

ИСКУССТВО В СРЕДНИЕ ВЕКА и в ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ.

МЕБЕЛЬ:

ОБЫЧНАЯ ДОМАШНЯЯ И ДЛЯ ЦЕРКОВНЫХ НУЖД.

Простота мебели у галлов и франков.- Появление дорогого вкуса в предметах мебели VII века.- Кресло Дагоберта.- Круглый стол короля Артуса.- Влияние крестовых походов.- Регальный банкет во времена Карла V.- Скамьи.- Боковые доски.- Обеденные сервизы.-Гоблеты.-Мебель из латуни.-Каски.-Освещение.-Кровати.-Резной деревянный гарнитур.-Работа слесаря.-Стекло и зеркала.-Комната феодального сеньора.-Стоимость мебели, используемой для церковных целей.-Алтари.-Цензоры.-Святыни и реликварии.-Образцы и железные монтировки.

Нам охотно поверят, если мы заявим, что мебель, которой пользовались наши далекие предки, галлы, была самой грубой и простой. Народ, по сути своей пристрастившийся к войне и охоте, в лучшем случае земледельцы, имевшие в качестве храмов леса, а в качестве жилищ - хижины из дерна, крытые соломой и ветками, естественно, были равнодушны к форме и описанию своей мебели.

Затем последовало римское завоевание. Изначально и долгое время после образования своей воинственной республики римляне также жили, презирая показуху и даже не зная удобств жизни. Но когда они покорили Галлию и пронесли свое победоносное оружие до самых границ мира, они постепенно переняли все, что нравы и привычки покоренных народов открыли им в виде изысканной роскоши, материального прогресса и хитроумных приспособлений для комфорта. Так, римляне принесли с собой в Галлию то, что приобрели в других местах. И когда в свою очередь полуварварские орды Германии и северных степей вторглись в Римскую империю, эти новые завоеватели не преминули инстинктивно приспособиться к социальному положению побежденных.

Таково, вкратце, объяснение - признаем, довольно краткое - перехода, соединяющего характеристики общества древности с характеристиками современного общества.

Общество в Средние века - ту социальную эпоху, которую можно сравнить с состоянием дряхлого и изможденного старика, который после долгого, унылого оцепенения пробуждается к новой жизни, подобно активному и энергичному ребенку, - общество в Средние века многое унаследовало от предшествующих времен, хотя в определенной степени они были взаимосвязаны. Оно, возможно, преобразовывало, совершенствовало, а не изобретало; но в своих произведениях оно проявляло гений, настолько своеобразный, что мы обычно признаем в нем настоящее творение.

Предлагая быстро продолжить наш археологический и литературный курс через двойной период зарождения и возрождения, мы не можем предаваться уверенности в том, что нам удастся представить наши эскизы в свете, наиболее подходящем для их воздействия. Тем не менее мы предпримем попытку и, получив рамку, сделаем все возможное, чтобы заполнить картину.

Если мы посетим любую королевскую или княжескую обитель эпохи Меровингов, то увидим, что демонстрация богатства заключается не столько в элегантности или оригинальности форм,

придуманных для предметов мебели, сколько в изобилии драгоценных материалов, использованных для их изготовления и украшения. Прошло то время, когда самые первые племена галлов и северян, пришедшие на Запад, имели для своих сидений и кроватей только связки соломы, камышовые циновки и пучки веток, а для столов - плиты из камня или кучи дерна. С пятого века христианской эры мы уже видим франков и готов, опирающихся своими мускулистыми формами на длинные мягкие сиденья, которые римляне переняли с Востока и которые стали нашими диванами или кушетками; изменились только их названия. Перед ними были расставлены низкие столы в форме лошадиной подковы, за которыми центральное место отводилось для самых высокопоставленных или знаменитых гостей. От кушеток за столом, подходящих только для женоподобных, вызванных теплым климатом, галлы вскоре отказались; скамьи и табуреты были приняты этими самыми активными и энергичными мужчинами; еду теперь ели не лежа, а сидя: а троны королей и государственные кресла знати были богатейшей пышности. Так, например, мы видим, что святой Элой, знаменитый мастер по обработке металлов, изготовил и украсил два золотых государственных кресла для Клотаря и золотой трон для Дагоберта. Кресло, приписываемое святому Элою и известное как Fauteuil de Dagobert (рис. 1), - это античное консульское кресло, которое первоначально было только складным; аббат Сугер в XII веке добавил к нему спинку и подлокотники. Не меньшее внимание уделялось изготовлению столов. Историки рассказывают, что у святого Реми, современника Хлодвига, был серебряный стол, украшенный по всей поверхности священными сюжетами. Поэт Фортунат, епископ Пуатье, описывает стол из того же металла, на котором была кайма, изображающая виноградную лозу с гроздьями винограда.

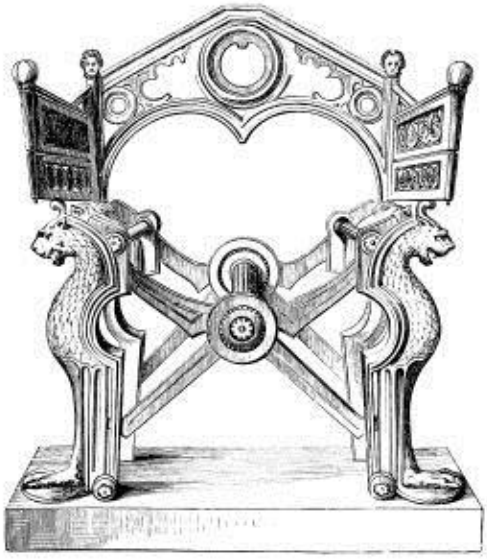


Рис. 1 - Кресло Curule, называемое "Fauteuil de Dagobert", из позолоченной бронзы, сейчас находится в Суверенном музее.

Переходя к царствованию Карла Великого, мы находим в отрывке из трудов Эгинхарда, его министра и историка, что, помимо золотого стола, которым владел этот великий монарх, у него было еще три других из серебра с чеканкой ; один украшен узорами, изображающими город Рим, другой - Константинополь, а третий - "все страны вселенной".

Рис. 2.- Кресло девятого или десятого века, взятое с миниатюры того периода (MS. de la Bibl. Imp. de Paris).

Стулья или сиденья романского периода (рис. 2) демонстрируют попытку возродить в интерьере зданий, где они использовались, архитектурный стиль современных памятников. Они были большими и массивными и возвышались на гроздьях колонн, расширяющихся сзади в три полукруглых ряда. Анонимный монах Сен-Галль в своей хронике, написанной в девятом веке, упоминает о грандиозном банкете, на котором хозяева сидели на подушках из перьев. Легран д'Аусси в своей "Истории частной жизни французов" рассказывает, что в более поздние времена, относящиеся к правлению Людовика ле Гроса в начале двенадцатого века, на обычных семейных пирах гостей усаживали на простые табуреты; если же праздник носил скорее церемониальный, чем интимный характер, стол окружали скамьями, или *банками*, откуда и происходит термин "банкет". Форма стола обычно была длинной и прямой, но в торжественных случаях он становился полукруглым или напоминал по форме лошадиный башмак, напоминая романский круглый стол короля Артуса из Бретани (рис. 3).

Рис. 3 - Круглый стол короля Артуса Бретанского с миниатюры XIV века (MS. de la Bibl. Imp. de Paris).

Крестовые походы, объединившие людей из всех стран Европы с жителями Востока, позволили западным жителям познакомиться с роскошью и обычаями, которым они не преминули подражать, вернувшись из рыцарских походов. Мы видим пиры, на которых ели, сидя со скрещенными ногами на земле или растянувшись на коврах по восточной моде, как это изображено и описано на миниатюрах, содержащихся в рукописях того периода. Сир де

Жуанвиль, друг и историк Людовика IX, сообщает нам, что этот святой король имел привычку сидеть на ковре в окружении своих баронов и таким образом отправлял правосудие; но в то же время продолжалась практика использования больших *chaires*, или кресел, поскольку до сих пор можно увидеть трон из массивного дерева, относящийся к тому периоду и называемый *le banc de Monseigneur St. Louis*, украшенный резьбой, изображающей причудливых и легендарных птиц и животных. Нет необходимости добавлять, что низшие сословия не стремились к такой изысканности. В их жилищах использовались кресла, сундуки или, в лучшем случае, скамьи, опоры которых были в незначительной степени украшены резьбой.

Именно в этот период появилась практика покрывать сиденья шерстяными тканями или шелком с рисунком на рамах или вышитыми вручную шифрами, эмблемами или гербами. С Востока был завезен обычай вешать в комнатах шторы, состоящие из глазированной кожи с тиснением и позолотой. Эти шкуры коз или овец назывались *"басане"*, потому что были просто позолочены; из них изготавливали тисненую кожу золотого цвета. *Басане* также использовали для того, чтобы скрыть голый вид кресел. Ближе к XIV веку столы из драгоценных металлов исчезли, поскольку мода стала отдавать предпочтение покрывающим их материалам; скатерти стали покрывать гобеленом, золотыми тканями и бархатом. В торжественных случаях места главных гостей выделялись более или менее богатым балдахином, воздвигнутым над их сиденьями, как показано в рассказе о роскошном пире, данном королем Карлом V. императору Карлу Люксембургскому в большом зале дворца. М. Фрегье так описывает этот банкет на основе современных документов в "Истории управления парижской полиции": "-

"Обед был сервирован на мраморном столе. Сначала свое место за столом занял архиепископ Реймский, который в тот день исполнял свои обязанности. Затем сел император, затем король Франции и король Богемии, сын императора. Над местом каждого из трех принцев был устроен отдельный балдахин из золотой ткани, расшитый флер-де-лис. Над этими тремя балдахинами возвышался еще один, тоже из золотой ткани, который покрывал всю площадь стола и был подвешен позади гостей. После короля Богемии три епископа заняли свои места, но далеко от него и ближе к концу стола. Под ближайшим балдахином за отдельным столом сидел дофин с несколькими принцами или вельможами двора Франции или императора. Зал был украшен тремя буфетами, или комодами, покрытыми золотыми и серебряными пластинами; эти три комода, как и два больших балдахина, были защищены перилами, чтобы предотвратить вторжение толпы людей, которым было позволено наблюдать за великолепием представления. И, наконец, еще пять балдахинов, под которыми за отдельными столами собрались принцы и бароны, а также множество других столов".

Примечательно, что со времен Людовика Святого эти же стулья и кресла, резные, обитые богатейшими тканями, инкрустированные драгоценными камнями и украшенные гербами великих домов, выходили в большинстве своем из мастерских парижских ремесленников. Эти ремесленники, плотники, изготовители сундуков и резных ларцов, а также мебельщики, настолько славились работами подобного рода, что в описях и оценках мебели очень старались указать, что такие-то и такие-то предметы среди них были парижского производства; *ex operagio Parisiensi* (рис. 4).

Рис. 4 - Людовик IX в своем королевском кресле, гобеленовом с флер-де-лис, с миниатюры XIV века. (MS. de la Bibl. Imp. de Paris.).

Следующая выдержка из счета Этьена Лафонтена, королевского серебряника, в выражениях, не требующих комментариев, дает представление о стоимости, затраченной на изготовление кресла, которое тогда называлось *faudesteuil* и предназначалось для короля Франции в 1352 году: - "За изготовление кресла (*fauteuil).*

"За изготовление фатума из серебра и хрусталя, украшенного драгоценными камнями, доставленного указанному сеньору, из которого указанный сеньор приказал указанному ювелиру сделать каркас, который украсил его несколькими кристаллами, иллюминированными частями, многими узорами, жемчугом и другими камнями..... VII^{c} LXXIIII^{m} (774 луидора).

"За иллюминированные изделия, помещенные под кристаллы упомянутого фатума, из которых 40 гербов Франции, 61 пророк со свитками, 112 полуфигур животных на золотом основании и 4 больших изображения судов Соломона..... VI^{xxm} (620 луидоров).

"За двенадцать кристаллов для упомянутого фатума, из которых пять полых, чтобы держать батоны, шесть плоских и один круглый" и т.д.

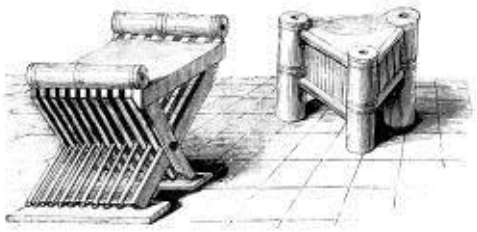


Рис. 5 - Сиденья с миниатюр XIV и XV веков.

Только в начале XV века впервые появились стулья, набитые соломой или камышом; они складывались в виде буквы X (рис. 5); сиденье и подлокотники были набиты. В XVI веке стулья со спинками (*chaires* или *chayeres à dorseret*) из резного дуба или каштана, раскрашенные и позолоченные, перестали использоваться даже в королевских замках, как слишком тяжелые и неудобные, а также из-за их огромных размеров (рис. 6 и 7).

Только что описанный комод, который использовался на великом празднике Карла V. и который к тому же сохранился, переделанный в сервант с полками, почти до нашего времени, был предметом, изготовленным не столько для использования, сколько для показа. Именно на этом комоде, появление которого относится к XII веку и название которого достаточно точно описывает его назначение, в огромных залах помещичьих резиденций выставлялись не только все ценные блюда, необходимые для стола, но и многие другие предметы ювелирного искусства, которые не играли никакой роли на банкете - всевозможные вазы, статуэтки, рельефные фигуры, драгоценности, и даже реликварии. Во дворцах и особняках комоды были из золота, серебра или меди с позолотой, как и столы. У людей низшего ранга были только деревянные столы, но они тщательно покрывали их гобеленами, вышитыми тканями и тонкими скатертями . В свое время демонстрация богатства на комодах в церковных учреждениях достигла такого размаха, что среди

прочих порицаний, направленных против этой модной демонстрации тщеславия, нам вспоминается обращение Марциала д'Оверни, автора исторической поэмы "Бдения Карла VII", к епископам по этому поводу. В старинных документах упоминается один достаточно значимый пункт: дань в виде полудюжины маленьких букетов, которые жители Шайо должны были ежегодно передавать аббатству Сен-Жермен-де-Пре для украшения комодов мессира аббата.

Рис. 6. Кристина де Пизан, современница Карла V и Карла VI, сидит на стуле из резного дерева со спинкой и балдахином и гобеленом из камвольного или фигурного шелка. В ящике или сундуке, служившем письменным столом, хранились книги. (Миниатюра из MS. в Библиотеке Бургундии-Брюкселя, XV век).

Рис. 7 - Луиза де Савойя, герцогиня Ангулемская, мать Франциска I, сидит в резном кресле с высокой спинкой. (Миниатюра из MS. в Имп. библ. в Париже).

Более простыми, но и более полезными были *abace* и *crédence*, другие виды буфетов, которые обычно стояли на небольшом расстоянии от стола; на одном из них размещались блюда и тарелки для выноса, на другом - кубки, бокалы и чашки. Можно добавить, что *креданс*, до того как его ввели в столовые, с очень давних времен использовался в церквях, где его ставили возле алтаря, чтобы принимать священные сосуды во время жертвоприношения на мессе.

Стоический философ Посидоний, писавший примерно за сто лет до христианской эры, рассказывает, что на пирах у галлов раб приносил к столу фаянсовый или серебряный кувшин, наполненный вином, из которого каждый гость по очереди пил и утолял жажду. Таким образом, мы видим, что практика использования серебряных, а также глиняных кубков установилась среди галлов в период, который мы считаем примитивным. На самом деле эти серебряные сосуды, скорее всего, были не продукцией местной промышленности, а трофеями, доставшимися воинственным племенам в их войнах с более цивилизованными народами. Что касается ваз из обожженной глины, то большинство из тех, что часто эксгумируют из захоронений, доказывают, насколько грубыми они были, хотя, похоже, их делали с помощью гончарного круга, как у римлян. Как бы то ни было, мы считаем, что лучше опустить рассмотрение этого вопроса в данном месте и вернуться к нему в главе о керамическом искусстве. Но мы не должны забыть отметить обычай, который преобладал среди первых жителей нашей страны, предлагать тем, кто наиболее известен своей доблестью, напитки в роге *уруса*, который был либо позолочен, либо украшен лентами из золота или серебра. *Урус* был разновидностью быка, ныне вымершего, который существовал в диком состоянии в лесах, которыми в то время была частично покрыта Галлия. Этот роговой кубок долгое время оставался эмблемой высшего воинского достоинства у народов, сменивших галлов. Вильгельм из Пуатье в своей "Истории Гильома Завоевателя" рассказывает, что в конце XI века этот герцог Нормандии все еще пил из рога быка, когда проводил свой полный двор в Фекампе.

Наши древние короли, чьи столы были сделаны из самых драгоценных металлов, не забывали демонстрировать редкое великолепие и в тарелках, стоявших на этих великолепных столах. Летописцы рассказывают, например, что Чилперик, "под предлогом оказания чести народу, которым он управлял, имел блюдо из чистого золота, украшенное драгоценными камнями и весившее пятьдесят фунтов"; и еще, что Лотарь однажды раздал своим солдатам осколки огромного серебряного таза, на котором был изображен "мир, с ходом звезд и планет". В отсутствие каких-либо подлинных документов следует предположить, что в отличие от этого царственного стиля или, скорее, далеко от него, остальная часть народа почти не использовала никакой другой посуды, кроме глиняной или деревянной, а также железной или медной.

Продвигаясь вперед в течение веков и до того периода, когда прогресс керамического искусства позволил его изделиям занять место среди предметов роскоши, мы видим, что золото и серебро всегда предпочитали для столовых сервизов; но мрамор, горный хрусталь и стекло появлялись поочередно, художественно обработанные в тысяче элегантных или необычных форм, как кубки, фужеры, большие тумблеры, бокалы и т. д. (рис. 8).

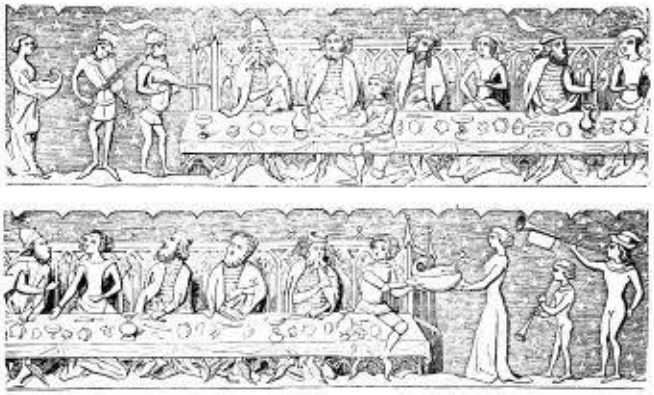


Рис. 8 - Государственный банкет в XV веке с подачей блюд, которые приносили и передавали под звуки музыкальных инструментов. (Миниатюра из MS. в Имп. либ. в Париже).

Бокалу, в особенности, принадлежат все почетные привилегии в застольном этикете; ведь кубок, своего рода большой потир на тонкой ножке, особенно считался предметом отличия гостей, ввиду предполагаемой древности его происхождения. Так, среди подарков, преподнесенных аббатству Сен-Дени императором Карлом Лысым, мы видим кубок, который, как утверждается, принадлежал Соломону, "этот кубок был так чудесно выткан, что никогда во всех королевствах мира не было столь тонкой (*subtile*) работы".

Ювелиры, скульпторы и мастера по меди прибегали ко всем искусства и воображения, чтобы украсить кубки, фужеры и солонки. В записях летописцев, рыцарских романах и особенно в старых счетах и описях мы находим упоминания об эверах, изображающих людей, розы и дельфинов; о кубках, покрытых цветами и животными; о солонках в виде драконов и т. д.

Несколько больших кусков золотой пластины, снятой с производства в более поздний период, сверкали тогда на грандиозных банкетах. Особенно следует отметить переносные фонтаны, установленные посреди стола, из которых во время трапезы вытекало несколько видов напитков. У Филиппа Доброго, герцога Бургундского, был один в виде крепости с башнями, с вершины которого фигура женщины выливала из своего лона гиппокрас (вино со специями), а фигура ребенка разбрызгивала благоухающую воду.

Были также тарелкодержатели, хорошо описанные Дю Канжем как большие блюда, предназначенные для хранения сосудов, кубков, ножей; комфиты, замененные современными *бонбоньерками*, которые раньше были ценными шкатулками, украшенными чеканкой и дамаском; и, наконец, милостыни, представляющие собой металлические урны, богато украшенные; они ставились перед гостями, чтобы, согласно древнему обычаю, каждый мог положить туда несколько порций мяса, которые впоследствии раздавались бедным.

Если мы взглянем на другие мелкие предметы, дополнявшие сервировку стола, - ножи, ложки, вилки, подставки для бутылок, коврики для тарелок и т. д., - то увидим, что они не менее свидетельствуют об изысканности и роскоши. Вилки, которые сейчас кажутся нам такими необходимыми, впервые упоминаются в 1379 году в описи Карла V. У них было только два зубца, или, скорее, два длинных острия. Что касается ножей, которые вместе с ложками должны были заменять вилки, которыми ели гости, то их древность не вызывает сомнений. Посидоний, которого мы уже цитировали, говорит о кельтах: "Они едят очень неряшливо и захватывают руками, как львы когтями, целые четверти мяса, которые разрывают зубами на куски. Если им попадается жесткий кусок, они разрезают его маленьким ножом, который всегда носят в ножнах на боку". Из чего были сделаны эти ножи? Автор не говорит нам об этом, но мы можем предположить, что они были из кремня или полированного камня, как и топорики и наконечники стрел, которые так часто находят в местах обитания этих древних людей и которые свидетельствуют об их промышленности.

В XIII веке упоминаются ножи под названием *mensaculæ* и *artavi*, которые чуть позже стали известны под словом *kenivet*, от которого, очевидно, происходит *canif*. Чтобы завершить эту связь, мы можем отметить, что из отрывка того же автора следует, что лезвия некоторых ножей того периода вставлялись в рукоятку с помощью пружины, как у наших карманных ножей.

Ложки, которые неизбежно стали использоваться всеми народами, как только появилась более или менее жидкая посуда, описываются с момента почти самой ранней истории. Так, в "Житии святой Радегонды" мы видим, что эта принцесса, постоянно занимавшаяся благотворительностью, использовала ложку для кормления слепых и беспомощных, которых она брала под свою опеку.

В очень отдаленный период мы находим в употреблении *бирюзу*, или орехокол. Подставки для крюшона, за исключением формы, были очень похожи на подставки для двух бутылок; они описываются так: "Разновидность бутылки с двойным горлышком и делениями, в которую можно

поместить два сорта спиртных напитков, не смешивая их". Коврики для тарелок - это наши *dessous de plat*, сделанные из плетенки, дерева, олова или другого металла.

Изготовление большого количества этих предметов, если они предназначались для высокопоставленных лиц, не могло не привлечь промышленность ремесленников и талант художников. Ложки, вилки, орехоколы, подставки под крупу, соусники и т. д. служили неисчерпаемым материалом для украшения и чеканки; рукоятки ножей, изготовленные из слоновой кости, кедрового дерева, золота или серебра, также были выполнены в самых разнообразных формах. Пока в керамическом искусстве не появились более или менее дорогие тарелки, они, естественно, повторяли форму блюд, которыми, собственно, и являлись в небольших масштабах. Но если блюда были огромных размеров, то тарелки всегда были очень маленькими.

Если от столовой мы перейдем к кухне, чтобы составить некоторое представление о кулинарной утвари, то должны признать, что до XIII века самые косвенные документы практически ничего не говорят на эту тему. Тем не менее, некоторые из древних поэтов и ранних романтиков упоминают об огромных механических вертелах, на которых одновременно жарились большие суставы разных видов, целые бараны или длинные ряды домашней птицы и дичи. Более того, мы знаем, что во дворцах и особняках знати медная кухонная утварь имела реальное значение, поскольку уход и содержание медной посуды поручался человеку, носившему титул *maignen* - так до сих пор называют странствующего лудильщика. Мы также узнаем, что с XII века существовала корпорация мангальщиков (*dinans*), которые выполняли исторические рисунки in relievo, используя молоток для выбивания и тиснения меди, - рисунки, которые могли бы сравниться с самыми сложными произведениями, созданными искусством ювелира. Некоторые из этих мастеров приобрели такую известность, что их имена дошли до нас. Жан д'Отремез, Жан Деламар, Готье де Кукс, Ламберт Патрас были среди тех, кто воздал должное искусству работы с мангалом (*dinanderie*).

От кухни до погреба расстояние обычно невелико. Наши предки, которые были большими потребителями и по-своему тонко ценили сок виноградной лозы, умели хранить бочки с вином в глубоких и просторных хранилищах. Искусство бондаря, почти неизвестное в Италии и Испании, долгое время существовало во Франции, о чем свидетельствует отрывок из "Mémoires de l'Académie des Inscriptions": "Из текста салического закона мы видим, что при переходе поместья из рук в руки новый владелец прежде всего устраивал пир, а гости в присутствии свидетелей должны были съесть тарелку вареного фарша". В "Glossaire de Du Cange" отмечается, что у саксов и фламандцев слово *boden* означает круглый стол, потому что крестьяне использовали в качестве стола дно бочки. Тацит говорит, что для первой дневной трапезы у германцев был свой собственный стол, то есть, по-видимому, полная или пустая бочка, поставленная на край".

В статуте Карла Великого упоминаются *боны-барилы* (*bonos barridos*). Эти бочки изготавливались искусными кузнецами (рис. 9), которые уделяли все свое внимание формированию из шестов, обтянутых деревом или железом, бочек, предназначенных для хранения урожая винограда. По старинному обычаю, который до сих пор в ходу на юге Франции, внутреннюю поверхность винной шкуры красили смолой, чтобы придать вину аромат; нам это, возможно, кажется тошнотворным, но в те времена это было в большом почете. Говоря о винных шкурах или сшитых шкурах, покрытых смолой, мы можем отметить, что они появились в самые ранние исторические времена. Они до сих пор используются в странах, где вино возят на вьючных животных, и часто применялись в путешествиях. Если путешественник отправлялся в страну, где не ожидал найти ничего питьевого, он пристегивал шкуру для вина к крупу седла своей лошади или, в крайнем случае, перекидывал через плечо небольшую кожаную шкуру для вина. Этимологи даже утверждают, что от названия этих легких винных шкур, *outres légères*, произошло старофранцузское слово *bouteille*; что сначала их обозначали *bouchiaux* и *boutiaux*, а затем они стали называться *bouties* и *boutilles*. Когда в XIII веке епископ Амьенский отправлялся на войну,

кожевники его епископского города были обязаны снабдить его двумя кожаными *бутильонами: один* вмещал боровую голову, другой - двадцать четыре *сеттера*.

Рис. 9. Мастерская купера, нарисованная и выгравированная в XVI веке Дж. Амманом.

Некоторые археологи утверждают, что когда урожай был очень обильным, вино хранилось в цистернах, построенных из кирпича, таких, какие до сих пор делают в Нормандии для сидра; или что они были вырублены в твердой скале, как мы иногда видим на юге Франции; Но более вероятно, что эти древние цистерны, которые, возможно, относятся к более раннему периоду, чем Средневековье, были предназначены для процесса брожения, то есть для изготовления вина, а не для его хранения; что, действительно, при таких неблагоприятных обстоятельствах было бы практически невозможно.

Какой свет использовали наши предки? История говорит нам, что сначала они использовали лампы с подставками и подвесные светильники, подражая римлянам; что, однако, не должно приводить нас к выводу, что даже в самые отдаленные времена нашей летописи использование жира и воска для таких целей было абсолютно неизвестно. Этот факт тем менее сомнителен, что, начиная с момента образования торговых корпораций, мы видим, что производители свечей и продавцы воска в Париже руководствуются определенными законами. Что касается ламп, которые, как и в древние времена, стояли на подставках, установленных для этой цели в домах, или подвешивались на цепях (рис. 10 и 11), то они изготавливались в соответствии со средствами тех, для кого предназначались, и были из обожженной земли, железа, латуни, золота или серебра, все более или менее украшенные. Лампы и подсвечники нередко упоминаются в описях Средневековья. В XV и XVI веках немецкие ремесленники изготавливали из меди держатели для факелов, пламени и люстры, украшенные изображениями всевозможных природных или фантастических объектов; в те времена эти произведения искусства пользовались большим спросом. В первые годы монархии лампы использовались повсеместно, но поскольку их тусклое и дымное пламя не придавало достаточной яркости вечерним развлечениям и торжественным собраниям, вошло в обычай дополнять лампы светом смоляных факелов, которые крепостные держали в руках. Трагический эпизод балета Ардентов, рассказанный Фруассаром, о котором мы расскажем далее в главе о игральных картах, показывает, что этот обычай, о котором уже упоминает Грегуар де Тур, наш самый ранний историк, был в моде вплоть до правления Карла VI.

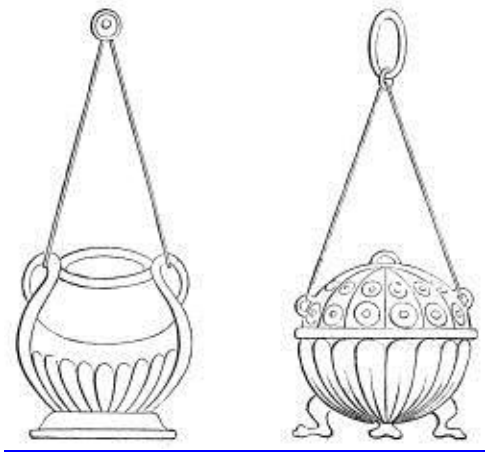


Рис. 10 и 11. Висячие лампы девятого века с миниатюр в Библии Карла Лысого (Bibl. Imp. de Paris).

Покоряя Восток, римляне переняли и привезли с собой крайние представления о роскоши и праздности. Прежде их кровати были сделаны из досок, покрытых соломой, мхом или сухими листьями. Из Азии они позаимствовали большие резные ложа, позолоченные и покрытые слоновой костью, на которых лежали подушки из шерсти и перьев, а также покрывала из самых красивых мехов и богатейших материалов.

Эти обычаи, как и многие другие, передавались от римлян к галлам, а от галлов к франкам. За исключением постельного белья, которое вошло в обиход гораздо позже, мы находим, начиная со времен наших самых ранних королей, различные спальные принадлежности почти в том же виде, что и сейчас - подушка (*auriculare*), покрывало для ног (*lorale*), покрывало для ног (*culcita*) и т.д. О занавесках (или *куртинах*), однако, не упоминается.

В более поздний период, сохраняя свою примитивную мебель, кровати меняются по форме и размерам: у бедняков и монахов они узкие и домашние; у королей и знати они со временем превратились в настоящие образцы столярного искусства, и добраться до них можно было только с помощью табуреток или даже ступенек (рис. 12). Гость в замке не мог удостоиться большей чести, чем занять ту же кровать, что и хозяин поместья; а собаки, которыми постоянно были окружены сеньоры - все великие спортсмены - имели привилегию отдыхать там, где спали их хозяева. Отсюда мы узнаем цель этих гигантских кроватей, которые иногда достигали двенадцати футов в ширину. Если верить летописям, подушки надушивались эссенциями и пахучими водами; как мы можем понять, это была отнюдь не бесполезная мера предосторожности. В XVI веке мы видим, как Франциск I свидетельствует о своем большом уважении к адмиралу Бонниве, иногда позволяя ему разделить свою постель.

Завершив обзор мебели, как ее правильно называть, мы переходим к рассмотрению тех предметов, которые можно назвать высокохудожественными, то есть тех, в создании которых мастера по дереву проявили свои самые высокие таланты - возвышенные почетные места, стулья и кресла, скамьи и топчаны; Все они часто украшались рельефными фигурами, очень искусно вырезанными ножом (*каниве*); *бахуты*, своего рода сундуки с плоским или выпуклым верхом, стоящие на ножках и открывающиеся с верхней стороны, на которых лежали набитые кожаные подушки (рис. 13); кадки, буфеты, прессы , сундуки, как большие, так и маленькие, шахматные доски, столы для игры в кости, расчески, которые были вытеснены нашими гардеробными шкафами и т. д. До нашего времени дошло множество образцов этих различных видов мебели, которые доказывают, какой степени совершенства и тщательной отделки достигло искусство краснодеревщиков и инкрустации в Средние века. Элегантность и оригинальность дизайна в инкрустации металлами, яшмой, перламутром, слоновой костью; резьба, различные виды шпона и окрашенных пород дерева - все это сочетается в этом описании мебели; некоторые из них были украшены с чрезвычайной изысканностью вкуса (Plate I.), и до сих пор остаются неповторимыми, если не во всех деталях исполнения, то, по крайней мере, в богатом и гармоничном эффекте.

Рис. 12. Кровать с балдахином и занавесками с миниатюры конца XIV века. (MS. de la Bibl. Imp. de Paris.)

В эпоху Возрождения появились шкафы с многочисленными ящиками и несколькими отделениями: они были известны в Германии под названием художественных шкафов (*armoires artistiques*): единственной целью создателя было объединить в одном предмете мебели, под предлогом практичности, все очарование и великолепные капризы декоративного искусства.

Заслуга немцев состоит в том, что они первыми отличились в изготовлении этих великолепных шкафов, или прессов; но вскоре они нашли себе соперников в лице французов (рис. 14) и итальянцев (рис. 15), которые проявили себя одинаково искусными и изобретательными в исполнении этого вида изделий.

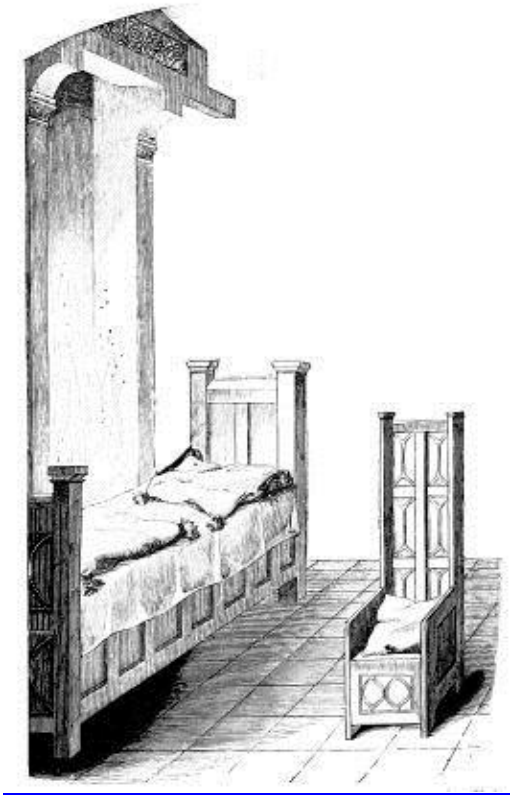


Рис. 13. Сундук в форме кровати, стоящий перед камином, и кресло с подушками из резного дерева, с миниатюр XV века. (Bibl. Roy. de Bruxelles.)

Искусство обработки железа, которое с полным правом можно отнести к числу наиболее заметных отраслей средневековья, вскоре стало помогать краснодеревщикам, украшая и придавая солидность их *шеф-поварам*. Орнамент шкафов и кофров отличался хорошим вкусом и высокой отделкой.

ДИСТАФФ ИЗ ДЕРЕВА, точеный и резной. Шестнадцатый век. Размер оригинала.

В руках искусных мастеров, неизвестных художников с XII по XVI век, железо, казалось, приобретало большую пластичность - более того, можно сказать, беспрецедентную покорность. Посмотрите, как переплетаются линии в решетках дворов, в железной отделке ворот, как привлекательны узоры, как изящно удлиняются кованые стебли, одновременно прочные и легкие, и, наконец, как они с естественным изяществом разрастаются в листья, плоды и символические фигуры.

Рис. 14. Небольшой кабинет для драгоценностей из резного дерева в стиле Жана Гужона из замка Экуэн, ранее принадлежавшего семье Монморанси. (В коллекции М. Дабл).

Кроме того, мастера по металлу не ограничивались нанесением железа на уже подготовленные и изготовленные другими ремесленниками предметы; они также должны были создавать и исполнять, украшать шкатулки и реликварии: но их особым искусством было изготовление засовов (рис. 16), замков и ключей; примеры этого вида древней работы всегда будут вызывать восхищение. "Замки, - говорит М. Жюль Лабарт, - в то время были доведены до такой степени совершенства, что их считали настоящими предметами искусства; их переносили с места на место, как и любой другой ценный предмет мебели. Ничто не могло быть более художественным, чем рельефные фигуры, гербы, надписи, орнаменты и гравюры, украшавшие ту часть ключа, за которую хватаются пальцы (рис. 17) и которую мы заменили обычным кольцом".

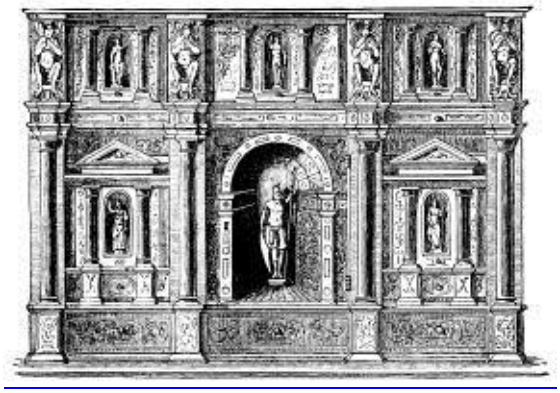


Рис. 15. Шкаф из дамасского железа, инкрустированный золотом и серебром. Итальянская работа XVI века.

Отдельного внимания заслуживают стекло и глазурь. Можно сказать, что стекло было известно в самые отдаленные века, ведь Финикия и Древний Египет во времена Моисея славились своими бесчисленными изделиями из стеклообразного песка. В Риме стекло отливали, резали и гравировали - его даже обрабатывали молотом, если верить Суетонию, который сообщает, что некий художник открыл секрет придания стеклу ковкости. Это промышленное искусство, которое расширялось и совершенствовалось при императорах, попало в Византию, где процветало в течение нескольких веков; пока Венеция, претендовавшая в то время на выдающееся положение в истории искусств, не импортировала византийский метод изготовления стекла и, в свою очередь, не преуспела в этом производстве. Хотя изделия из стекла и хрусталя, расписанные, эмалированные, и гравированные, часто упоминаются в исторических и поэтических повествованиях, а также в описях Средневековья, мы знаем, что все они были результатом

греческого или венецианского производства. В этом искусстве Франция, похоже, несколько запоздала с первым художественным шагом; те предметы, которые изготавливались для богатых людей, никогда не выходили за рамки самого грубого искусства. Однако следует отметить, что Франция, должно быть, давно знакома с искусством глазури, поскольку в середине седьмого века мы видим, как святой Бенуа, называемый Бископ, который построил так много церквей и монастырей в Англии, приезжает во Францию в поисках рабочих для глазури церкви и монастырей своего аббатства в Кентербери . А еще в хрониках преподобного Беды упоминается, что французы научили своему искусству английских стекольщиков.

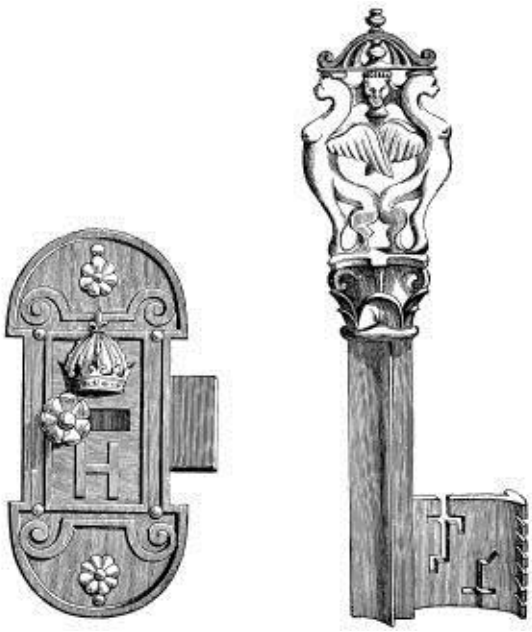


Рис. 16. Болт XVI века с инициалами Генриха II.

(В замке Шенонсо).

Рис. 17. Ключ XIII века с двумя фигурами химер, расположенными спина к спине.

(Коллекция Солтыкова.)

К XIV веку окна даже самых обычных домов стали застеклять; к этому времени стекольные мануфактуры работали повсеместно; И хотя они не могли соперничать в значительной степени со своими предшественниками эпохи Меровингов, тем не менее, они производили в больших количествах все виды изделий, обычно используемых, о чем мы можем судить по условиям хартии, датированной 1338 годом, по которой некий Гионне, чтобы получить привилегию основать стекольный завод в лесу Шамбарант, должен был ежегодно поставлять своему сеньору Гумберту, дофину Вьеннуа, сто дюжин стаканов в форме колокола, двенадцать дюжин маленьких неглубоких стаканов, двадцать дюжин бокалов, двенадцать дюжин амфор, двадцать дюжин ламп, шесть дюжин подсвечников, дюжину больших чаш, одну большую подставку (или *неф*), шесть дюжин блюд без бортиков, двенадцать дюжин кувшинов и т. д.с.

Мы уже упоминали о Венеции и о том, какой славы она достигла в искусстве обработки стекла. Этот большой и трудолюбивый город прославился на весь мир именно изготовлением зеркал и зазеркалий. Если верить Плинию, римляне покупали свои стеклянные зеркала в Сидоне, в Финикии, где в далекие времена они были изобретены. Были ли в это время эти зеркала посеребрены? Мы должны верить, что да, ибо стеклянная пластина, если ее не закалить, не может быть ничем иным, как стеклом более или менее прозрачным, и пропускать свет, не отражая предметов. Но Плиний ничего подобного не утверждает, и, кроме того, поскольку практика использования зеркал из полированного металла, заимствованная у римлян, долгое время сохранялась среди современных народов, мы можем заключить, что либо изобретение стеклянных зеркал не имело большого успеха, либо секрет их изготовления был утерян. В XIII веке один английский монах написал трактат по оптике, в котором упоминаются зеркала, облицованные свинцом. Тем не менее, зеркала из серебра продолжали использоваться богатыми людьми, а из железа и полированной стали - более бедными слоями населения, пока стекло не подешевело, и во всех европейских странах не появились венецианские зазеркалья или их искусное подражание; металлические зеркала, которые легко тускнели и не придавали естественного цвета отражаемым предметам, тогда были отменены. В то же время изящная форма старинных ручных зеркал сохранилась, работники из золота и серебра продолжали окружать их самыми изящными узорами; единственное отличие заключалось в том, что поверхность из полированной стали или серебра

была заменена толстым и ярким куском венецианского стекла, иногда украшенным отраженным рисунком, полученным в покрытии из зыбучего серебра (рис. 18).

Рис. 18. Ручное или карманное зеркало из золота или чеканного серебра, с гравюры Этьена Делона, знаменитого французского ювелира и гравера (XVI век).

По всем этим деталям читатель сможет с первого взгляда определить общий эффект мебели, используемой в домашних целях; и, таким образом, после анализа он получит ее противоположность. Рис. 19, репродукция, взятая из "Dictionnaire du Mobilier Français" М. Виолле-ле-Дюка, , представляет собой жилую комнату богатого дворянина в XIV веке. То, что мы сейчас называем спальней, а тогда называлось просто *cambre* или *chambre*, содержало, помимо кровати, которая была очень большой, множество другой мебели, используемой для обычных нужд повседневной жизни; ведь время, которое не уделялось делам, развлечениям на улице, государственным приемам и трапезам, дворяне и горожане проводили в этой комнате. В XIV веке во Франции требования к комфорту достигли необычайной степени развития. Чтобы убедиться в этом, достаточно заглянуть в описи, почитать романы и повести того времени, а также внимательно изучить особняки и дома, возведенные в царствование Карла V. Огромный дымоход допускал к камину множество людей. Рядом с очагом располагалось *кресло* (почетное место) хозяина или хозяйки. Кровать, которая обычно стояла в углу и была окружена плотными шторами, была эффективно экранирована, образуя то, что тогда называлось *клозет*, то есть своего рода маленькую комнату, огороженную гобеленом. Возле окон стояли скамьи со спинками, покрытыми драпировкой, на которых можно было сидеть и разговаривать, читать или работать, наслаждаясь видом. Вдоль одной из сторон комнаты стоял комод, на полках которого были расставлены ценные тарелки, посуда для подачи блюд и вазы с цветами. Тут и там стояли маленькие табуретки, кресла и, особенно, многочисленные подушки. Пол покрывали фламандские ковры и ковры, называемые *сарразиновыми*; они состояли из эмалированных плиток или, в северных провинциях, из толстых квадратов полированного дуба. Эти большие, возвышенные, отделанные деревом комнаты всегда сообщались с отдельными лестницами, через гардеробные и шкафы, в которых находилась прислуга.

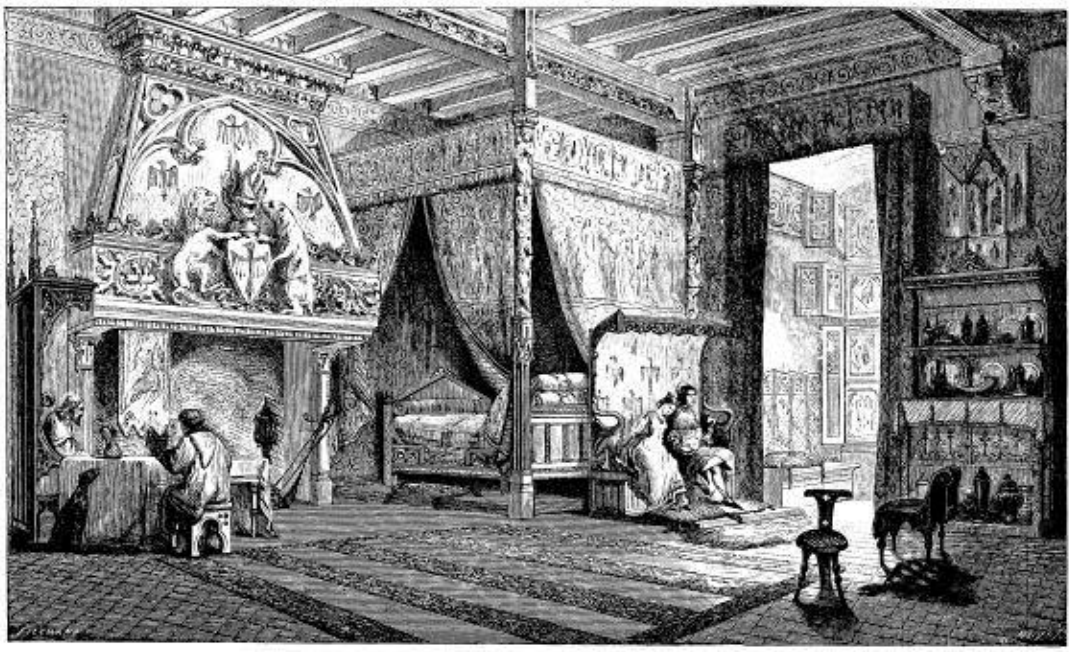


Рис. 19. Жилая комната сеньора XIV века.

Теперь перейдем от домашней мебели к той, что использовалась в церковных целях. Мы оставляем дворцы королей, особняки знати и жилища богачей и переходим к зданиям, предназначенным для богослужений.

Мы знаем, что в первые века христианства религиозные церемонии отличались величайшей простотой, а здания, в которых собирались верующие, были по большей части лишены каких-либо украшений. Однако со временем в церквях стали появляться богатые экспонаты, и пышность сопровождала отправление религиозного культа, особенно в тот период, когда Константин Великий положил конец эпохе гонений и провозгласил себя защитником новой веры. Рассказывают, что среди богатых подарков, которые этот император раздал по христианским храмам Рима, были золотой крест весом в двести фунтов, патенты из того же металла, светильники, изображающие животных, и т. д. В более поздний период, в седьмом веке, святой Элой, который до того, как стать епископом Нуайона, был знаменитым ювелиром, отдал весь свой ум и талант изготовлению церковных украшений. Он набрал среди монахов различных монастырей, подчинявшихся его епископской власти, всех тех, кто, по его мнению, имел способности к этим произведениям искусства; он сам наставлял и руководил ими и сделал их отличными художниками; он превратил целые монастыри в мастерские золотых и серебряных дел мастеров, и многочисленные замечательные работы увеличили великолепие базилик Меровингов; такими, например, были святилище св. Мартина Турского и гробница святого Дениса, мраморная крыша которой была обильно украшена золотом и драгоценными камнями. "Щедрость Карла Великого, - говорит мсье Шарль Луандр, - добавила новые богатства к огромному богатству, уже накопленному в церквях. Мозаики, скульптуры, редчайшие сорта мрамора щедро украшали те базилики, к которым император проявлял пристрастие; но все эти сокровища были рассеяны норманнскими нашествиями". С девятого по одиннадцатый век кажется, что, за исключением нескольких святынь и крестов, предметы, используемые для церковных целей, не были обогащены добавлением чего-либо достойного внимания; во всяком случае, работы этого периода и более ранние не дошли до нас, если не считать некоторых редких фрагментов. Причина в том, что, независимо от постоянных причин разрушения, убранство церквей было обновлено к концу XI века, когда были перестроены сами здания; и только с момента этого мистического Возрождения мы начинаем находить в текстах точные указания, а в музеях или храмах - прекрасно сохранившиеся памятники".

К церковным принадлежностям относятся алтари, алтарные перегородки, кафедра, монстры, потиры, благовония, подсвечники или лампады, святыни, реликварии, тазы для святой воды и некоторые другие предметы меньшей относительной важности, такие как кресты, колокола и знаменные столбы. К ним можно добавить вотивные подношения, которые обычно были либо из золота, либо из серебра.

На заре религиозного культа алтарь имел две различные формы: иногда это был стол с каменным, деревянным или металлическим верхом, опирающийся на ножки или колонны; иногда он напоминал древнюю гробницу или длинный сундук, суженный у основания и увенчанный аналогичным покрытием, которое неизменно составляло верхнюю часть алтаря, или стол.

Помимо алтарей, более или менее монументальных, которые устанавливались в церквях и которые с самого раннего периода помещались под *кивориями* (своего рода помост или навес, поддерживаемый колоннами), использовались небольшие переносные алтари, чтобы соответствовать требованиям службы. Они предназначались для сопровождения епископов или рядовых священнослужителей, которым приходилось проповедовать веру в странах, где не было церквей. Эти алтари, о которых говорилось, когда христианская религия достигла незначительного прогресса, больше не встречались после того, как она стала всеобщей; но мы снова находим их во времена крестовых походов, когда благочестивые паломники, путешествующие с места на место с проповедью Евангелия, были вынуждены совершать мессу в полях и общественных местах, где собирались верующие, чтобы послушать их и "взять крест". М. Жюль Лабарт дает следующее краткое описание переносного алтаря XII века: "Он состоит из плиты мрамора лумачелла, помещенной в ящик из позолоченной меди, высотой 36 сантиметров, шириной 27 и толщиной 3. Верхняя часть коробки срезана таким образом, чтобы оставить непокрытым камень, на который ставили потир во время совершения мессы".

На протяжении всех периодов Средневековья, пылкая вера которого считала, что реальному присутствию Бога в священной жертве никогда не может быть оказана достаточная честь, украшение алтаря повсеместно рассматривалось как объект самой необычайной пышности и самого возвышенного художественного вкуса. Среди чудес такого рода мы должны назвать золотой алтарь святого Амвросия в Милане, датируемый 835 годом, и алтари соборов Базеля и Пистойи, относящиеся к одиннадцатому и двенадцатому векам. Эти золотые алтари, выточенные молотком, были украшены чеканкой и иногда эмалью, а помимо замечательно выполненных резных узоров, взятых из религиозных книг, на них обычно были портреты дарителей.

Алтари и скинии были выполнены с не меньшим искусством и дороговизной; и с самого раннего периода изготовления или ввоза ковров, вышивок, золотых и серебряных тканей мы видим, что они использовались для покрытия, украшения и придания более яркого и внушительного вида алтарю и его принадлежностям, которым было дано название алтарь (рис. 20).

Потир и алтарные сосуды, которые восходят к самой колыбели христианского богослужения, поскольку без этих священных ваз не могли бы совершаться основные службы религии Иисуса Христа, возможно, обязаны этим исключительным фактом тому, что о них не говорят до XI века (рис. 21). По правде говоря, мы нигде не находим указаний на их обычную форму или способ их изготовления в ранние времена; но разумно предположить, что потир первоначально был идентичен, как это было во времена, приближающиеся к нашим, кубку древних; или, возможно, чтобы определить его более конкретно, это был хорошо известный *ханап* (чаша для питья), самый ранний тип которого традиция пытается проследить до столь ранней даты. В более поздний период, вплоть до того времени, когда художники эпохи Возрождения были призваны переделать священные украшения и превратили их в чудеса искусства, на которые были брошены все ресурсы литья, чеканки и глиптики, мы наблюдаем, что чаши продолжали изготавливаться с величайшей тщательностью, украшались с изысканной элегантностью и обогащались всем блеском, который искусство могло им придать.

Рис. 20. Алтарная скатерть, вышитая серебром на черном фоне, изображающая процессию монаха аббатства Святого Виктора. Пятнадцатый век (скопировано с оригинала, принадлежащего Н. Ахилле Жюбиналю).

Все, что можно сказать о потире, в равной степени относится к монстранциям и пиксам, используемым для хранения и демонстрации освященных облаток , а также к кадильницам, которые возникли в иудейской форме богослужения, и которые, в соответствии с последовательными эпохами христианства, имели различные мистические и символические формы (рис. 22). М. Дидрон дает следующее описание: "Сначала они состояли из двух ажурных сфероидов, отлитых и чеканных из меди, украшенных фигурами животных и надписями". Первоначально они были подвешены на трех цепях, что, согласно традиции, означало "соединение тела, души и божества во Христе". В другой период кадильницы изображали в миниатюре церкви и часовни с остроконечными арками. И снова, в эпоху Возрождения, они приняли форму тех, что используются сейчас.

Рис. 21. Алтарный поднос и потир из эмалированного золота, предположительно четвертого или пятого века, найденные в Гурдоне, недалеко от Шалон-сюр-Сон, в 1846 году. (Cabinet des Antiques, Bibl. Imp. de Paris.)

С самого начала освещение церквей в определенной степени осуществлялось по тому же принципу, что и в княжеских резиденциях и важных особняках. Использовались стационарные или подвижные лампы, а также восковые свечи в люстрах, для украшения которых благочестивые дарители и благочестивые ремесленники, первые платили вторым, соперничали друг с другом в мастерстве и щедрости. Мы можем заметить, что даже в первые дни христианства многочисленные подсвечники обычно использовались и днем, и ночью. Свечи на алтаре представляли апостолов, окружавших Христа; таким образом, их число должно было быть двенадцать. Поставленные вокруг мертвых, они символизировали, что христианин обретает свет за могилой. Для верующих они символизировали день, который ярко сияет в небесном Иерусалиме.

Поклонение мощам, возникшее в первые дни существования Церкви, впоследствии привело к появлению святилищ и ковчегов, своего рода переносных гробниц, которые ученики Евангелия посвящали памяти и чести мучеников и исповедников веры. Таким образом, с самого начала, собирая эти святые мощи, которым верующие придавали всевозможные чудодейственные силы, они посвящали то, что, по словам церковных писателей, было храмом живого Бога, великолепным святилищем, достойным стольких добродетелей и чудес. Отсюда появление святынь в церквях и реликвариев в частных домах.

Рис. 22. Кадильница XI века, напоминающая по форме Иерусалимский храм, из меди, покрытой рельефом. (Ранее находился в соборе Меца, сейчас в Треве).

Благодаря заботе, которую святой Элой уделял некоторым из них, начиная с седьмого века, они стали настоящим чудом, отличающимся внутренним богатством и художественной отделкой. Тем не менее, нам неизвестна форма, которую, в соответствии с христианской литургией, первоначально придавали святыням и реликвариям, хотя латинское слово *capsa*, от которого происходит слово *châsse* (святыня), передает идею своего рода ящика или сундука. Действительно, эта форма долгое время сохранялась во всем христианстве, но большинство святынь из золота и серебра, датируемых не далее одиннадцатого или двенадцатого века, представляют собой гробницы, часовни и даже соборы. Эта символическая форма продолжала использоваться до эпохи Возрождения, но с последовательными изменениями, обусловленными архитектурным стилем каждого периода. Таким образом, мы видим, что не было ни одного драгоценного материала или тонкой работы, которые не использовались бы для того, чтобы сделать святыни и реликварии более величественными. Золото, серебро, редкий мрамор, драгоценные камни щедро тратились на их строительство; чеканщик и эмальер украшали фигурами и эмблемами, событиями из Священного Писания и жизни святых, в которых покоились их останки.

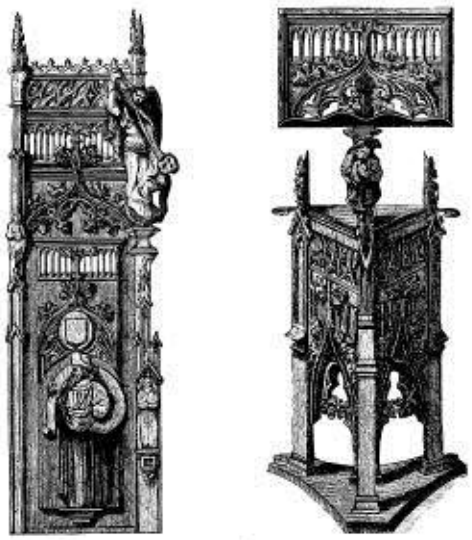


Рис. 23 и 24. Стойка и стол для чтения из резного дерева из церкви Аосты (XV век).

Мы знаем, что на заре христианства обряд крещения совершался путем погружения в реки или фонтаны, но в период, более близкий к нашему времени, тазы или сосуды различных размеров помещались в небольшой отдельно стоящей постройке у церкви; в них погружались неофиты при принятии первого таинства. Эти купели исчезли, как только практика окропления святой водой лба катехумена была окончательно заменена на погружение. Тогда крестильные купели стали тем,

чем они являются сейчас, то есть своеобразными небольшого возвышения над уровнем пола-писцинами, раковинами (*vasques*) или бассейнами, напоминающими, хотя и в уменьшенном масштабе, первобытные крестильни. Они располагались внутри церкви, либо у входа, либо в одном из боковых приделов. В разные периоды их делали из камня, мрамора или бронзы и украшали сюжетами, связанными с обрядом крещения. То же самое происходило и с тазиками для святой воды, которые, по древнему обычаю, ставились у входа в церковь и обычно имели форму раковины или большой амфоры, если не были сделаны просто из выдолбленного камня, чтобы напоминать древние крестильные сосуды.

Рис. 25. Барельеф из резного дерева, изображающий бытовую сцену, из кабинки под названием "Miséricordes" в хоре Руанского собора (XV век).

Нельзя упускать из виду алтарь и кресты для процессий, которые, будучи типичной божественной эмблемой христианской веры, не могли не стать настоящими предметами искусства еще со времен катакомб. Было бы излишним повторяться, перечисляя здесь различные материалы, использовавшиеся для изготовления крестов, различные формы, которые им придавались в зависимости от цели, для которой они предназначались, а также предметы и фигуры, которые они изображали. Скульптор, модельер, чеканщик, эмальер и даже художник были связаны с ювелиром в создании самых изысканных произведений такого рода. Искусство резчика по дереву и мастера по железу, которые, как мы видели, творили такие чудеса в домашней мебели, не могло не найти применения в изготовлении предметов, используемых в религиозных целях. Именно при изготовлении кафедр, декоративных ширм, обшивок и лавок искусство резчика по дереву стало знаменитым; он перестал быть просто ремесленником, а превратился в художника высочайшего класса. В орнаменте перил хоров и гробниц, в железной отделке дверей, в засовах, замках и ключах проявился замечательный талант слесарей Средневековья. Отметим, что в ранние времена богослужения кафедра представляла собой нечто вроде табурета, на котором стоял проповедник, чтобы прихожане могли его видеть. Постепенно кафедру стали поднимать на опоры или колонны, а позже, только к концу пятнадцатого века, мы видим ее закрепленной на большой высоте у одного из центральных столбов церкви, и, как правило, великолепно украшенной резьбой, как и помост, и резонатор, которым она была возвышена.

Чтобы составить представление о степени совершенства, достигнутой в резьбе по дереву с XIII по XIV век, нам следует осмотреть капеллы святой Иустины в Падуе, соборы Милана и Ульма, церковь Аосты (рис. 23 и 24) и т. д., а также капеллы церквей Родеза, Альби, Амьена, Тулузы и Руана (рис. 25). А если мы захотим рассмотреть очень древний пример искусства, достигнутого работниками по железу, нам достаточно обратить внимание на петли, датируемые XIII веком, которые тянутся, в арабесках, над панелями западной двери Нотр-Дам в Париже.

Рис. 26. Орнамент на лавках в церкви Сен-Бенуа-сюр-Луар.

ГОБЕЛЕН.

Писательское происхождение гобелена.- Игольчатая вышивка в древнегреческие и римские времена.- Алталийские ковры.- Изготовление ковров в клуатрах.- Мануфактура в Пуатье в XII веке.- Гобелен Байе, названный "De la Reine Mathilde."- Ковры Арраса.-Опись гобеленов Карла V.; огромная ценность этих вышитых полотен.-Мануфактура в Фонтенбло при Франциске I.- Мануфактура госпиталя Тринита в Париже.-Гобелены Дюбура и Лорана в эпоху правления Генриха IV.-Фабрики Савоннери и Гобеленов.

Если и есть искусство, которое блестяще свидетельствует о промышленности и изобретательности человечества в самые отдаленные века, то это, несомненно, ткачество или вышивание гобеленов; ведь как бы далеко мы ни проследили летопись народов, мы обнаружим, что это искусство процветает и производит чудеса мастерства.

Откроем Библию, самый древний из всех исторических документов; в ней мы читаем о тканых полотнах, не только выработанных на ткацком станке, но и сделанных вручную, то есть богато вышитых иголками на льне или холсте. Эти великолепные ткани, выполненные с большим трудом и тщательностью, представляли собой всевозможные рельефные и цветные узоры; они служили украшением священного храма и декоративной одеждой для жрецов, совершавших религиозные обряды. Неоспоримым доказательством этого является описание в книге Исход завесы, окружавшей скинию. Некоторые из этих вышивок, при изготовлении которых использовались золотые и серебряные нити в сочетании с окрашенными шерстью и шелком, получили название *opus plumarii* (работа в подражание птичьему оперению); Другие, такие как, например, завеса Святая Святых, изображавшая херувимов в момент поклонения, назывались *opus artificis* (работа ремесленника), поскольку изготавливались ткачом на ткацком станке; а с помощью многочисленных челноков было введено мочало из шерсти и шелка различных оттенков.

В традициях великолепного города Вавилона мы также находим фигурные гобелены, описывающие тайны религии и передающие нам воспоминания об исторических событиях. "Дворец вавилонских царей, - пишет Филострат в "Жизни Аполлония Тианского", - был украшен гобеленами из золотых и серебряных тканей, на которых были записаны греческие басни об Андромеде, об Орфее и т. д.". Греческий поэт Аполлоний Родосский, писавший за столетие до нашей эры, рассказывает в своей поэме "Аргонавты", что женщины Вавилона преуспели в исполнении этих великолепных фактур. Знаменитые гобелены, которые были проданы во времена Метелла Сципиона за 800 000 сестерций (около 165 000 франков), а сто лет спустя были куплены за непомерную сумму в два миллиона сестерций (около 412 000 франков) Нероном, чтобы разместить их на своих праздничных диванах, были вавилонской работы.

Древний Египет, который, по-видимому, был ранней колыбелью развитой цивилизации, также славился этим чудесным искусством, изобретение которого греки приписывали Минерве и на которое часто ссылаются в своей мифологии. Паутина Пенелопы, на которой были изображены подвиги Улисса, осталась самой знаменитой из всех. Именно на такой же паутине Филомела в своей тюрьме иллюстрировала вышивкой рассказ о своих злоключениях, после того как Терей вырезал ей язык, чтобы она не рассказала своей сестре Прогне о том, как она пострадала от его рук.

Во всех поэмах Гомера мы находим упоминания о вышивках такого рода, которые делались иглой или на ткацком станке и предназначались для декоративной драпировки или одежды для мужчин и женщин. Во время осады Трои Елена вышивала на тонкой ткани кровопролитные бои героев, которые уничтожали друг друга ради нее. На плаще Улисса изображена собака, задирающая олененка, и т. д.

Обычай вышивать такие сцены, как сражения и охотничьи инциденты, по-видимому, существовал долгое время. Согласно Геродоту, некоторые расы, живущие у Каспийского моря, привыкли, чтобы на их одежде были изображены фигуры животных, цветы и пейзажи. У язычников об этом обычае упоминает Филострат, а у христиан - Климент Александрийский. Плиний, натуралист, живший в первом веке нашей эры, также неоднократно упоминает о нем в своих трудах. Триста лет спустя Амасий, епископ Амасийский, осуждает глупость тех, кто "придает большое значение этому искусству ткачества, тщетному и бесполезному искусству, которое сочетанием нитей основы и шерсти имитирует живопись". "Когда на улице появляются одетые таким образом люди, - добавляет благочестивый епископ, - прохожие смотрят на них как на ходячие картины, а дети показывают на них пальцем. Мы видим львов, пантер, медведей, скалы, леса, охотников; у религиозно настроенных людей на одежде изображены Христос, его ученики и чудеса. Здесь мы видим свадьбу в Кане и кувшины с водой, превращенные в вино; здесь мы видим паралитика, несущего свою постель, или грешника у ног Иисуса, или Лазаря, воскрешенного из мертвых".

Достаточно заглянуть в труды писателей времен Августа, чтобы узнать, что залы в домах богачей всегда были увешаны гобеленами, а столы или, скорее, кровати, на которых сидели гости, были покрыты коврами.

Атталийские ковры, названные так потому, что они происходили из наследства, завещанного римскому народу Атталом, царем Пергама, были неописуемо великолепны. Цицерон, который был знатоком подобных вещей, с восторгом рассказывает о них в своих произведениях.

При Феодосии I, то есть во время упадка великой империи, которая вскоре должна была распасться, разделиться и, наконец, слиться с новыми государствами, современный историк показывает нам "римскую молодежь, занятую изготовлением гобеленов".

В ранний период французской истории этой искусной и тонкой работой, по-видимому, занимались в основном женщины, и особенно представительницы высшего сословия. Во всяком случае, известно, что богатые гобелены были в обиходе как в частных домах, так и в церковных целях уже в VI веке; Григорий Турский не преминул рассказать нам о вышитых занавесках, а также о гобеленах на большинстве церемоний, которые он описывает. Когда король Хлодвиг отрекся от язычества и попросил крестить его, "это известие было величайшей радостью для епископа; он приказывает приготовить священные купели, завесить улицы расписными тканями, а церкви украсить висюльками". Когда нужно было освятить церковь аббатства Сен-Дени, "ее стены покрыли гобеленами, вышитыми золотом и украшенными жемчугом". Эти гобелены долгое время хранились в сокровищнице аббатства. Впоследствии эта же сокровищница получила в подарок от королевы Аделаиды, жены Хью Капета, "мантию, покрывало, а также несколько подвесок, сработанных ее собственной рукой"; а Дублет, историк этого древнего аббатства, утверждает, что королева Берта (та самая, которую старая французская пословица называет неутомимой работницей с иглой) вышила на холсте ряд исторических сюжетов, изображающих славные деяния семьи.

Тем не менее, нет никаких письменных оснований утверждать, что во Франции производство гобеленов и вешалок на ткацком станке можно проследить дальше IX века; но в этот период и немного позже мы находим некоторые документы, столь же точные, сколь и любопытные, доказывающие, что эта отрасль, главным объектом которой в тот период было украшение церквей, в некоторой степени получила распространение и процветала в религиозных учреждениях. Древние хроники Осерра рассказывают, что святой Антельм, епископ этого города, умерший в 828 году, по собственному указанию изготовил множество богатых ковров для хора своей церкви.

Сто лет спустя мы находим регулярную мануфактуру, созданную в монастыре Святого Флорента в Сомюре. "Во времена аббата Роберта III, - пишет историк этого монастыря, - ризница (*fabrique*) монастыря была еще более обогащена великолепными картинами и произведениями скульптуры , сопровождаемыми легендами в стихах. Вышеупомянутый аббат, страстно преданный подобным работам, разыскал и приобрел большое количество великолепных украшений, таких как большие

дорсеры[1] из шерсти, занавески, балдахины, вешалки, скамьи и другие украшения, расшитые различными орнаментами. Среди прочих предметов он заказал два гобелена большого размера и восхитительного качества, изображающие слонов; эти два куска были соединены редким видом шелка наемными работниками по гобелену. Он также приказал изготовить два *дорсера* из шерсти. Случилось так, что во время завершения работы над одним из них вышеупомянутый аббат отправился во Францию. Оставшиеся за ним церковники воспользовались его отсутствием, чтобы запретить ремесленникам работать с шерстью по обычному методу. "Что ж, - сказали они, - в отсутствие нашего доброго аббата мы не будем прекращать работу, но раз уж вы нам мешаете, мы будем делать совсем другую ткань". И это теперь можно доказать. Они изготовили несколько квадратных ковров, изображающих серебряных львов на поле цвета *гуль* (красный), с белой каймой, покрытой алыми животными и птицами. Это уникальное произведение искусства считалось идеальным образцом подобной ткани вплоть до времен аббата Уильяма, когда оно было признано самым замечательным гобеленом, принадлежащим монастырю. В самом деле, по случаю больших торжеств аббат вывешивал гобелен со слонами, а один из настоятелей показывал тот, на котором были изображены львы".

С IX или X века в Пуатье также существовала мануфактура; ее ткани, на которых были изображены короли, императоры и святые, пользовались европейской известностью, о чем свидетельствует, среди прочих документов, замечательная переписка, состоявшаяся в 1025 году между итальянским епископом по имени Леон и Вильгельмом IV, графом Пуату. Чтобы правильно понять эту переписку, необходимо помнить, что в то время Пуату славился своими мулами не меньше, чем гобеленами. В одном из писем епископ просит графа прислать ему мула и кусок гобелена, оба одинаково чудесные (*mirabiles*), о которых он просит уже шесть лет. Он обещает заплатить, сколько бы они ни стоили. Граф, который, должно быть, был не лишен веселого нрава, ответил: "Сейчас я не могу прислать вам то, что вы просите, потому что для того, чтобы мул заслужил эпитет чудесного, ему нужно иметь рога, три хвоста или пять ног, а этого я не смогу найти в нашей стране. Поэтому я довольствуюсь тем, что пошлю вам одного из лучших, которых смогу раздобыть. Что касается гобелена, то я забыл размеры, которые вы хотите. Позвольте мне еще раз уточнить их, и тогда он вскоре будет отправлен вам".

Но эта дорогостоящая индустрия не ограничивалась французскими провинциями. В "Хронике герцогов Нормандии", написанной Дюдоном в одиннадцатом веке, говорится, что англичане были искусными работниками в этом искусстве; а при обозначении великолепной вышивки или богатого гобелена его называли английской работой (*opus Anglicanum*). Более того, в той же хронике рассказывается, что жена Ричарда I,[2] герцогиня Гоннор, при помощи своих вышивальщиц, сделала полотна и шелка, украшенные изображениями и фигурами Девы Марии и святых, чтобы украсить церковь Нотр-Дам в Руане.

Восток, издревле славившийся искусством изготовления прекрасных вышитых тканей, в Средние века стал еще более знаменит благодаря тканям из шерсти и шелка, расшитым серебром и золотом. Именно с Востока привозили богатые ткани, покрытые эмблемами, фигурами животных и, вероятно, также вышитые ажурным узором: эти ткани назывались *étoffes sculptées*, или *pleines d'yeux*.

Библиотекарь Анастасий в своей книге "Жития пап", которая, несомненно, была написана до XI века, при описании церковных украшений приводит некоторые любопытные и косвенные подробности, касающиеся обсуждаемой нами темы. По его словам, еще во времена Карла Великого (восьмой век) папа Лев III. "сделал завесу из пурпура, отделанную золотом, на которой была изображена история Рождества Христова и Симона, а в центре - Благовещение Богородицы". Она должна была украсить главный алтарь Пресвятой Богородицы в Риме. Он также заказал для алтаря церкви святой Лаврентии "завесу из шелка золотой работы, на которой изображены истории Страстей нашего Спасителя и Воскресения". Он поместил на алтарь церкви Святого Петра "завесу из пурпура удивительного размера, сработанную из золота и украшенную

драгоценными камнями; на одной стороне был изображен наш Спаситель, дающий святому Петру власть связывать и развязывать, на другой - Страсти святого Петра и святого Павла". В той же книге описывается еще несколько гобеленов в таких выражениях, что трудно осознать богатство и красоту отделки этих художественно выполненных тканей, которые в большинстве своем были привезены из Азии или Египта. Только в XII веке, после возвращения из первых крестовых походов, когда западные народы смогли восхищаться и присваивать себе совершенно новые для них предметы роскоши, обычай использовать гобелены, став гораздо более распространенным в церквях, распространился и на частные жилища. Если в монастырях монахи, чтобы найти себе занятие, уделяли максимум внимания ткачеству из шерсти и шелка, то тем больше было причин, чтобы это занятие пришлось по душе знатным *шателенам*, заточенным в своих феодальных замках. Именно тогда, в окружении своих мастериц, как в прежние времена римские матроны - своих рабынь, эти прекрасные дамы, слушая чтение глубоко заинтересовавших их рыцарских историй или вдохновленные глубокой верой, отдавались делу воспроизведения иглой либо благочестивых легенд о святых, либо славных подвигов воинов. Голые стены, задрапированные трогательными историями или воинскими памятниками, обретали особое красноречие, которое, несомненно, внушало уму великие видения и пробуждало в сердце благородные чувства.

Среди лучших образцов такого рода есть один, который благодаря своему действительно изысканному характеру избежал, казалось бы, неизбежного разрушения. Речь идет о знаменитом гобелене из Байе, который называется "*Де ла Рейн Матильда*" (жена Вильгельма Завоевателя). На этом произведении изображено завоевание Англии норманнами. Если принять древние предания, которым он обязан своим названием, то он должен быть датирован последней половиной одиннадцатого века.

В наши дни мы можем позволить себе усомниться, в связи с многочисленными дискуссиями, которые происходят среди ученых, является ли эта вышивка настолько древней, как предполагалось в свое время. И хотя впервые мы находим упоминание о ней в описи (составленной в 1476 году) сокровищницы собора Байе, мы можем с определенной долей уверенности предположить, что она была сделана в двенадцатом веке англичанками, которые в то время особенно славились своим рукоделием; это мнение подтверждает не один автор, живший во времена Вильгельма и Матильды.

Этот гобелен высотой 19 дюймов и длиной почти 212 футов представляет собой кусок коричневого льна, на котором вышиты иглой из шерсти разных цветов (и, похоже, они не утратили своей ранней свежести) семьдесят две группы или сюжета, с легендами на латыни, перемежающимися с саксонскими, охватывающими всю историю Завоевания, как ее излагают летописцы того времени (рис. 27 и 28).

На первый взгляд, эта вышивка может показаться грубо выполненной группой фигур и животных; тем не менее, во всем этом есть характер, а первоначальные очертания, обнаруживаемые под пересечениями шерсти, не лишены определенной точности, которая заставляет нас вспомнить о энергичной простоте византийского стиля. Декор двойной каймы, между которыми очерчена драма, в которую введены 530 фигур, такой же, как на картинах в манускриптах Средневековья. И, в общем, за неимением точных доказательств, если мы твердо решили не лишать эту огромную работу ее традиционной древности, ее с большой долей вероятности можно приписать вышивальщице королевы Матильды по имени Левиет, чье мастерство спасло ее имя от забвения. Не лишним будет заметить, что в то время, когда он впервые упоминается в истории, этот гобелен был найден принадлежащим той самой церкви, в которой Матильда пожелала быть похороненной.

Мы уже видели (в главе о мебели), что в двенадцатом и тринадцатом веках под влиянием восточных привычек и обычаев при дворе наших королей установилась практика сидеть на коврах . С этого времени богатые гобелены часто использовались для изготовления палаток для походов или охоты. Их вывешивали по торжественным случаям, например, когда принцы въезжали в город, чтобы скрыть голые стены. Обеденные залы были увешаны великолепными гобеленами,

придающими дополнительное великолепие интермедиям (*entremets*, или *intermèdes*), исполняемым во время трапезы. Вокруг чемпионов в списках, подвешенных на галереях, сверкали ткани, на которых были вышиты героические деяния. Наконец, накидка на колесницу (почетное одеяние боевого коня) демонстрировала блестящую вышивку взорам восхищенных толп.

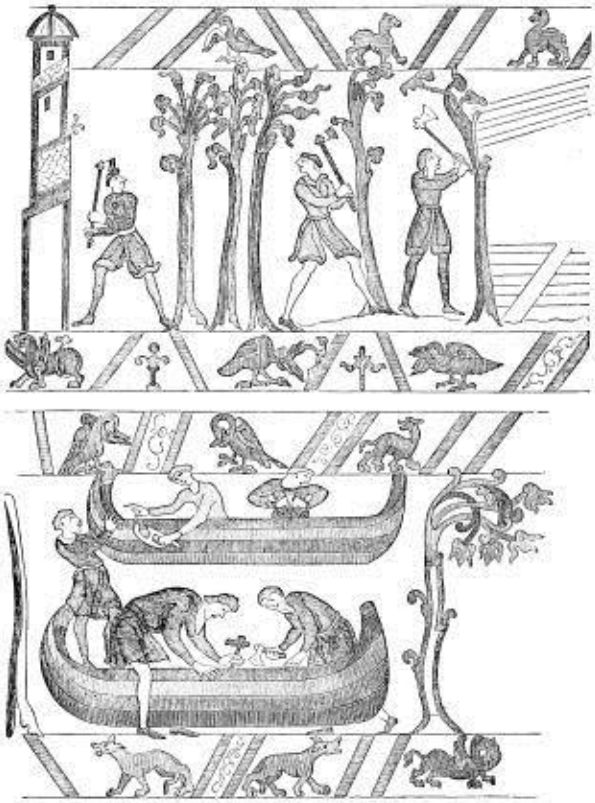


Рис. 27. Фрагмент гобелена из Байе, изображающий строительство лодок для Вильгельма (с границей).

Рис. 28. Часть гобелена из Байе, изображающая двух конных мужчин из армии герцога Вильгельма, вооруженных с головы до ног и находящихся в состоянии боя.

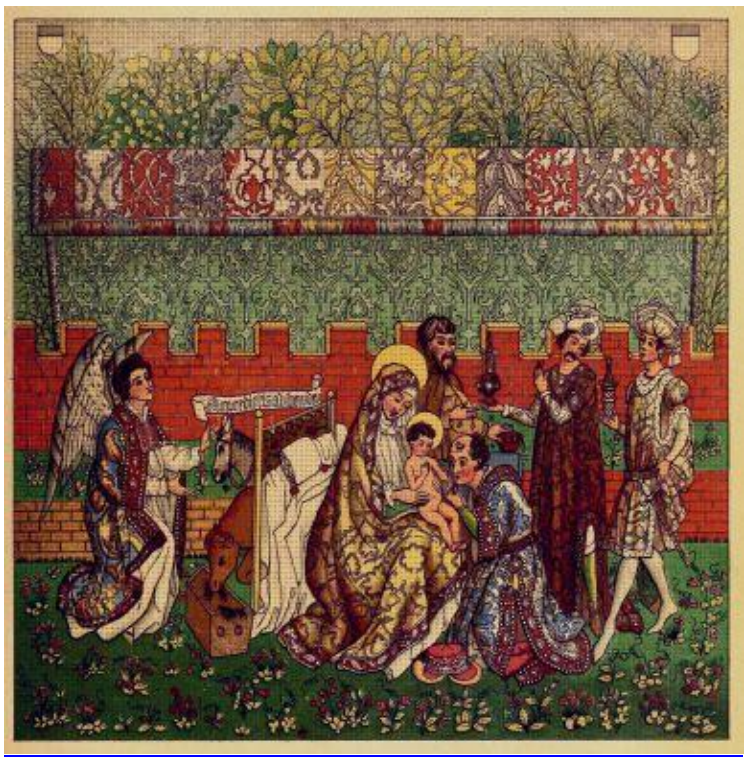
Кроме того, было принято, чтобы на гобеленах, изготовленных для знатных особ, были изображены их соответствующие гербы. Несомненно, это делалось для того, чтобы было известно, кому они принадлежат, когда их используют по случаю въезда королевских и других знатных особ в торжественных процессиях, а также во время поединков и турниров.

В XIV веке мануфактуры Фландрии, которые пользовались значительной репутацией еще в XII веке, сильно продвинулись вперед, и успех аррасских гобеленов стал настолько общим, что самые красивые полотна стали называться аррасскими, хотя большая их часть происходила не из этого города. Здесь можно заметить, что термин *Arrazi* в Италии до сих пор является синонимом ценного гобелена (рис. 29).

Эти ткани обычно изготавливались из шерсти, иногда из льна и льняного полотна, но в тот же период Флоренция и Венеция, которые импортировали эту индустрию с Востока, ткали гобелены, в которых смешивались золото и шелк.

Рис. 29. Бракосочетание Людовика XII и Анны Бретанской. Гобелен из шерсти и шелка с примесью золотой и серебряной нити. Изготовлен во Фландрии в конце XV века. (Пост М. Ахилла Жюбиналя).

Опись от 21 января 1379 года, содержащаяся в рукописи, хранящейся в Императорской библиотеке, в которой перечислены "все драгоценности из золота и серебра, все комнаты с вышивками и гобеленами, принадлежащие Карлу V.", дает нам представление не только о множестве висюлек и гобеленов, относящихся к личной собственности королевских особ, особенно в Отеле Сен-Поль, но и показывает разнообразие представленных на них сюжетов. Некоторые из этих гобеленов сохранились до наших дней, но среди уничтоженных или утраченных можно упомянуть те, на которых изображены Страсти Спасителя, Жизнь святого Дени, Жизнь святого Тезея, а также гобелен под названием "Добро и красота" - все они были больших размеров. Еще гобелен "Семь смертных грехов", два "Девять смелых рыцарей", "Дамы, охотящиеся и летающие" (*qui volent*), другими словами, "Ястреб", "Дикие люди", два "Годфри де Буйон"; белый гобелен для часовни, в центре которого был изображен "компас с розой", украшенный гербами Франции и Дофине, площадью в три ярда; один большой красивый гобелен, "купленный королем, который был сработан из золота, изображающий семь наук и св. Августина"; гобелен с изображением Юдифи (королевы, которая впоследствии появляется на игральных картах); большой кусок аррасской ткани, изображающий битвы Иуды Маккавея и Антиоха; еще один кусок "битвы герцога Аквитанского и Флорентийского"; кусок гобелена, "на котором изображены двенадцать месяцев года;"Фонтан Жувен" (Юванс), большой кусок гобелена, "покрытый лазурными флер-де-ли, которые смешаны с другими маленькими желтыми флер-де-ли, в центре которого лев, а по четырем углам звери, держащие знамена, и т.д.."- на самом деле, список бесконечен. Однако к этим фигурным гобеленам следует добавить гобелены с гербами, выполненные по большей части "аррасской нитью", с гербами Франции и Бехайна (последний - герб королевы, дочери короля Богемии). Был также кусок гобелена, "украшенный башнями, ланями и ланями, чтобы накрыть королевскую лодку". Гобелены, называемые *velus*, или бархат, которые сейчас мы называем *moquettes*, встречались так же часто, как и другие виды. Также можно было увидеть *Salles d'Angleterre*, или гобелены из этой страны, которые, как мы уже говорили, приобрели большую известность в этом искусстве. Одни из них были "*инде* (синие), с деревьями и дикими людьми, с дикими животными и замками"; другие - пурпурные, вышитые лазурью, с виньеточными бордюрами, а в центре - львы, орлы и леопарды.



ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ.

Гобелен из Берна XV века

(Сообщено М. Ахиллом Жюбиналем).

Помимо них, Карл V владел в своем замке Мелун множеством "шелковых тканей и гобеленов". В Лувре, среди прочих великолепных гобеленов, нельзя не восхититься "очень красивой зеленой комнатой, украшенной шелком с листьями и изображающей в центре льва, которого коронуют две королевы, и фонтан, в котором резвятся лебеди".

Однако мы не должны заблуждаться, думая, что только королевские дворцы отличались такой роскошью; ведь можно легко перечислить множество примеров, подобных приведенным нами, изучив описи личного имущества дворян или сокровищницы некоторых церквей и аббатств. В одном случае гобелены изображают религиозные сюжеты, взятые из Библии, Евангелия или легенд о святых; в другом - исторические или связанные с рыцарством, особенно со сценами сражений или охоты (рис. 30).

Таким образом, мы можем с полным основанием утверждать, что роскошь гобеленов была общей для высших классов. Это был дорогой вкус, потому что не только осмотр этих чудесных произведений показывает нам, что они могли быть куплены только по очень высокой цене, но и в старых документах мы находим не одно подтверждение этому факту. Например, Амори де Гуар, мастер по изготовлению гобеленов, получил в 1348 году от герцога Нормандии и Гиени 492 ливра, 3 су, 9 денье за "шерстяную ткань", на которой были изображены сцены из Ветхого и Нового Заветов. В 1368 году Гушон Бартельми, торговец деньгами, получил 900 золотых франков за кусок "сработанного гобелена, изображающего La Quête de St. Graal (поиски крови Христа); а в 1391 году гобелен с историей Тесея, о котором мы уже упоминали, был куплен Карлом V. за 1200 ливров; все эти суммы, учитывая период, были действительно непомерными.

Шестнадцатый век, отмеченный прогрессом и совершенством, которого достигли всевозможные виды искусства, дал новый импульс гобелену. Франциск I основал в Фонтенбло мануфактуру, где гобелен ткался цельным куском, а не состоял, как это было принято раньше, из отдельных кусков,

подобранных и сшитых вместе. В этой новой ткани золотые и серебряные нити были смешаны с шелком и шерстью.

Когда Франциск послал за примасом из Италии, он поручил ему подготовить эскизы для нескольких гобеленов, которые должны были быть изготовлены в мастерских Фонтенбло. Но, щедро вознаграждая итальянских и фламандских художников и ремесленников, собранных на территории его замка, король все же продолжал нанимать парижских гобеленовщиков; Доказательством тому служит расписка сеньоров Миолара и Паскье, которые на сайте подтверждают, что им было выплачено 410 *ливров турнуа*, "чтобы начать закупку материалов и других реквизитов для шелкового гобелена, который сеньор приказал им сделать для его коронации, по образцам, которые сеньор подготовил для этой цели, и на котором должна быть изображена Леда с некоторыми нимфами, сатирами и т.д."."

Рис. 30. Гобелен, изображающий сцену охоты, из замка д'Эффиат. (Находится во владении месье Ахилла Жюбиналя).

Рис. 31. Ткачиха. Рисунок и гравюра Ж. Аммана.

Генрих II не только сохранил заведение в Фонтенбло, но и по просьбе попечителей больницы Троицы открыл в Париже гобеленовую мануфактуру, на которой дети, принадлежащие больнице, занимались крашением шерсти и шелка и ткали их на ткацком станке с высокой и низкой основой.

Новая мануфактура, то ли благодаря совершенству своей продукции, то ли благодаря влиятельному покровителю, получила столько привилегий, что общественный покой несколько раз серьезно нарушался из-за ревности гильдии гобеленщиков; древняя и многочисленная корпорация до сих пор обладает большим авторитетом и влиянием.

Мануфактура госпиталя Тринита продолжала процветать и во времена правления Генриха III, а Соваль в своей "Истории античности

ПЛАН ПАРИЖА ПЯТНАДЦАТОГО ВЕКА С ЭТОЙ ЛЕГЕНДОЙ:

Миль пятьдесят пять центов, четыреста девяносто пять лет назад.

В делюге: Париж благородный король

Dix-huitième: fonda en grand arroy

Парижский город и его окрестности в прекрасном состоянии

Devant que Rome eust des gens amassez

Six cent cinquante et huit ans comme croy.

ПЕРЕВОД.

Через тысячу пятьсот сорок девять лет после потопа благородный король Парис, восемнадцатый по счету, с большой помпой основал прекрасный город Париж, предшествовавший основанию Рима, которое произошло, как я думаю, за 658 (?) лет до Иисуса Христа.

ПЛАН ПАРИЖА В ПЯТНАДЦАТОМ ВЕКЕ.

Гобелен из Бове (предоставлено М. Ахиллом Жюбиналем).

Париж", сообщает нам, что в следующее царствование она достигла наивысшей точки своего процветания. В 1594 году Дюбур изготовил в этих мастерских по эскизам Лерембера прекрасные гобелены, которые в очень близкое к нам время украшали церковь Сен-Мерри. Генрих IV, говорит Соваль, услышав, что об этой работе много говорят, пожелал увидеть ее и остался настолько доволен, что решил восстановить мануфактуры в Париже, "которые беспорядок предыдущих царствований упразднил". Поэтому он устроил Лорана, знаменитого гобеленового мастера, в *профессорский дом* иезуитов, который оставался закрытым со времен суда над Жаном Шастелем. Он назначил этому искусному художнику жалованье в размере одной кроны в день и ста франков в год; его подмастерья получали десять су в день, а товарищи по работе - двадцать пять, тридцать и даже сорок су, в зависимости от их мастерства. Позднее Дюбур и Лоран, вступившие в партнерство, были размещены в галереях Лувра. Генрих IV, следуя примеру Франциска I, привез из Италии искусных мастеров по золоту и шелку. Их он поселил в отеле де ла Мек на улице Тиссерандери: особые работы они выполняли в виде подвесок из тонкой ткани из золота и серебра (*фризе*).

Рис. 32. Знамя лионских гобеленщиков.

После XVI века гобелены, изготовленные на мануфактурах Савоннери, Гобеленов, Бове и т. д., хотя и стали более совершенными в отношении ткачества и, следовательно, отличались большей регулярностью рисунка и лучшим пониманием цвета и перспективы, к сожалению, утратили первоначальную простоту, которая была характерна для них в старые времена. Ближе к правлению

Людовика XIV. под влиянием школы Ле Брюна,[3] они стали подражать греческим и римским формам, которые кажутся неуместными во Франции. В результате получились красивые лики, сопровождаемые бессмысленными фигурами; откровенность правды уступила место холодности, идеал занял место природы, условность - спонтанности. Мы находим их гениальными, симпатичными и даже красивыми произведениями, но лишенными характера, настоящей души произведений искусства.

КЕРАМИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.

Гончарные мастерские в галло-романский период.-Керамическое искусство исчезает на несколько столетий в Галлии: вновь появляется в X и XI веках.-Вероятное влияние арабского искусства в Испании.-Происхождение майолики.-Лука делла Роббиа и его преемники.-Эмалевые изразцы во Франции, датируемые XII веком.-Итальянские мануфактуры Фаэнцы, Римини, Пезаро и т.д.-Керамика Бове.-Изобретение и работы Бернара Палисси; его история; его *шеф-повара*.-*Фаянс* из Туара, называемый "Анри II".

Мы можем с уверенностью сказать вместе с М. Жакмаром, что "история керамического искусства Средневековья окутана завесой, которая, вероятно, всегда будет оставаться непроницаемой". Несмотря на постоянные расследования местных обществ и многочисленные документы, которые были извлечены на свет, не произошло ничего, что могло бы устранить сомнения археолога относительно мест, где производство керамики зародилось среди нас".

Тем не менее, несомненно, что в галло-романский период, то есть когда римляне, став хозяевами этой страны, привнесли в нее свои обычаи и свою промышленность, Галлия обладала многочисленными и значительными гончарными мастерскими, которые производили сосуды и вазы всех видов. Сохраняя древние формы и процессы производства, эти фабрики продолжали поставлять, примерно до шестого века, амфоры, тазы, кубки на ножках, блюда, тарелки и бутылки. Они изготавливались с помощью гончарного круга из серой, желтой или коричневой глины. Некоторые из самых лучших покрывались блестящим лаком, напоминающим по цвету и виду красный сургуч; эти изделия часто украшались с особой тщательностью и изысканностью. Мы видим вазы, окруженные гирляндами из листьев, кубки, украшенные фигурками людей и животных; это множество доказательств того, что это было производство, в котором влияние искусства было отнюдь не неизвестно.

Однако также очевидно, что эта индустрия - одна из достаточно возвышенных - почти исчезла в период нашествий и войн, среди которых зародилась французская монархия; и осталось только простое искусство, обеспечивавшее обычные потребности набором грубых и лишенных характера изделий.

Следует помнить, однако, что керамическое искусство, процветавшее на Западе, просто мигрировало, а не исчезло; и оно, как и многие другие искусства, нашло новую страну в Византии, которой суждено было стать святилищем античного великолепия. Какова бы ни была причина, керамическое искусство исчезло с почвы Франции на долгий период; и до сих пор остается вопросом, каковы были истинные истоки его возрождения. Возродилось ли оно само по себе или под влиянием примера? Обязано ли оно своим возрождением иммиграции ремесленников или импорту какого-либо процесса производства? Эти вопросы до сих пор остаются без ответа.

Рис. 33. Вазы античной формы, представленные в декоративной скульптуре церкви Сен-Бенуа, Париж. (Двенадцатый век.)

Керамическое искусство, которое, возможно, мы несколько ошибочно называем современным, характеризуется использованием эмали, или покрытием изделий глазурью, имеющей металлическую основу; она стекленеет в огне печи; это процесс, о котором древние были совершенно не осведомлены.

Но при исследовании гробниц, принадлежавших древнему аббатству Жюмьеж (в Нормандии), которые датируются 1120 годом, были найдены фрагменты керамики из тонкой, но пористой глины, покрытой глазурью, несколько похожей на ту, что используется сейчас.

Более того, в хронике древней провинции Эльзас мы читаем, что в 1283 году "умер гончар из Шелестадта, который первым стал покрывать глиняные сосуды стеклом".

Но мы также знаем, что в то время, когда во Франции предпринимались эти единичные попытки, персы и армяне уже давно открыли искусство изготовления великолепной эмалированной посуды для покрытия внешних поверхностей своих памятников; арабы, обосновавшиеся в Испании, создали замечательные образцы расписного и эмалированного фаянса, которым они украсили и обставили те дворцы, чьи величественные руины до сих пор являются нам как сказочные видения сна или очарования. Вазы Альгамбры, образцы искусства, столь же оригинального, сколь и необычайно изобретательного, вызывают и, несомненно, всегда будут вызывать восхищение умов, способных ценить прекрасное в любом его проявлении.

Рис. 34. Вазы античной формы, представленные в декоративных скульптурах церкви Сен-Бенуа, Париж. (Двенадцатый век.)

И теперь мы должны предположить, что общение между народами и торговые операции обязательно должны были познакомить Западную Европу с эмалированной посудой Азии или *шеф-поварами* африканской расы в Испании? Или, с другой стороны, скажем ли мы, что наши предки открыли дорогу в новую область искусства благодаря спонтанным усилиям изобретателей? В одном случае мы имеем заслуженное мнение Скалигера, который утверждает факт, по-видимому, очень значительный, что в средние века на Балеарских островах существовали мануфактуры керамики арабского происхождения; Наш ученый автор даже добавляет, что в соответствии с наиболее вероятной этимологией, название *"майолика"*, которое впервые было дано итальянским изделиям (самым ранним в европейском возрождении керамического искусства), произошло от *Майорки*, самого большого, как мы знаем, из Балеарских островов, в котором находилась главная мануфактура этих гончарных изделий. Но, с другой стороны, сравнительный анализ арабских и итальянских изделий исключает всякую мысль не только о принадлежности, но даже о подражании или реминисценции между ними.

Перед лицом такого противоречивого совпадения, если можно так выразиться, было бы трудно и опрометчиво высказывать свое мнение; мы считаем, что лучше, пренебрегая сомнительными признаками, смело обратиться к ряду фактов, которые теперь установлены историческими доказательствами.

"В начале пятнадцатого века" - мы не можем сделать ничего лучше, чем позаимствовать у М. Жакемара отрывок, который он сам взял из итальянской работы Пассери о майолике (Пезаро, 1838, в 8vo.) - "Лука делла Роббиа, сын Симоне ди Марро, поступил в ученики к флорентийскому ювелиру Леонардо, сыну Джованни; но, невзлюбив заточение в лаборатории, он вскоре стал учеником скульптора Лоренцо Гиберти, который сделал ворота Баптистерия во Флоренции. Быстрое продвижение под руководством столь умелого мастера позволило ему, когда ему было не более пятнадцати лет, взяться за украшение капеллы для Сигизмонда Малатесты в Римини. Два года спустя Пьетро ди Медичи, который возводил орган в Санта-Мария-деи-Фьори во Флоренции, поручил Луке выполнить несколько мраморных скульптур в этой церкви. Слава, которую он приобрел благодаря этим работам, привлекла к молодому скульптору всеобщее внимание. Заказы поступали к нему в таком количестве, что он ясно видел невозможность выполнить их в мраморе или бронзе; к тому же он с нетерпением переносил ограничения, налагаемые работой с такими жесткими материалами, трудоемкая обработка которых сковывала полет его воображения. Мягкая и пластичная глина была материалом, гораздо лучше отвечающим его готовности к замыслу. В то же время Лука мечтал о будущем и о славе, и поэтому, имея в виду цель создания работ, которые, хотя и менее скоропортящиеся, могли бы быть быстро выполнены, он направил все свои усилия на открытие покрытия, которое придало бы глине полировку и твердость мрамора. После долгих испытаний лак из олова (*étain*), белый, непрозрачный и стойкий, принес ему результат, на который он рассчитывал. Было открыто искусство производства тонкого фаянса, который впервые получил название стеклокерамики (*terra invetriata*).

"Эмаль Луки была самого совершенного белого цвета; сначала он использовал ее только для фигур в полурельефе, которые были выведены на голубом фоне. В более поздний период он решился раскрасить свои фигуры, и Пьетро ди Медичи был одним из первых, кто поощрил этот вид работ для украшения дворцов. Слава об этом новом искусстве распространялась быстро; все церкви стремились обладать каким-нибудь образцом работы мастера, так что вскоре Лука был вынужден присоединить к себе двух братьев Оттавиано и Агостино, чтобы не отставать от требований публики. Он пытался расширить сферу применения своего открытия, рисуя цветы и группы фигур на гладкой поверхности; но в 1430 году смерть оборвала его замечательную карьеру и остановила в руках изобретателя прогресс *эмалированной керамики* (рис. 35).

Рис. 35. Эмалированная терракота работы Луки делла Роббиа.

"Семья Луки, однако, обнародовала секрет его открытия. Два его племянника, Лука и Андреа, создали в терракоте несколько фигур и узоров необыкновенного достоинства. Лука украсил пол Лоджии Рафаэля. Джиролумо, родственник Луки, приехал во Францию, где украсил замок Мадрид, расположенный по соседству с Парижем. Две женщины, Лизабетта и Сперанца, пополнили славу семьи Делла Роббиа".

Такова история возрождения или, скорее, создания керамического искусства в Италии, вкратце изложенная человеком, хорошо знакомым с этой темой. Древний автор, к тому же компетентный, приводит некоторые памятники более раннего времени, в том числе гробницу в Болонье, в которой находились плитки, покрытые зеленым и желтым лаком, и сосуды (*écuelles*) того же рода, вставленные в фасады или портики церквей Пезаро и аббатства Помпоза. Но к чести Луки делла Роббиа следует отметить, что эти образцы более ранней индустрии существенно отличались от его изделий, поскольку покрывавшая их глазурь, основой которой был свинец, была настолько прозрачной, что сквозь нее можно было видеть как глину, так и краски под ней; тогда как эмаль, открытая Лукой, основой которой было олово, наоборот, обладала непрозрачностью, которую можно назвать интенсивной. Кроме того, заметим, что для украшения своих изделий росписью Лука привык наносить краски на первое и общее покрытие, которое закреплялось последующим процессом обжига.

Именно признавая различие, которое мы только что провели между этими двумя процессами, принято классифицировать изделия итальянского керамического искусства: *деми-майолика*, с прозрачной глазурью, несколько похожая на испано-аравийскую керамику, а также, возможно, на азиатские изразцы; затем *майолика*, под которой мы понимаем тонкий фаянс, где глина покрыта непрозрачным лаком, отличающим изобретение, принадлежащее Луке делла Роббиа.

Отдав приоритет изобретению Луки делла Роббиа, следует, тем не менее, отметить, что с XI и XII веков во Франции существовал вид керамического искусства, особенно в производстве лакированной керамической плитки. Многие из них, изготовленные из обожженной глины, были найдены с рисунками и узорами черного или коричневого цвета на белом или желтом фоне (Plate IV.). В более поздний период эти плитки, блестящие образцы которых мы видим на маленьких картинках в рукописях, особенно в тех, что относятся к XIV и XV векам, были украшены рисунками, эмблемами, гербами и свитками. Как уже говорилось в отрывке из статьи автора , которого мы взяли в качестве нашего гида, импульс, который Лука делла Роббиа придал керамическому искусству, быстро распространился во всех направлениях; и если бы требовалась какая-либо другая причина, помимо внутренней ценности этого искусства, чтобы объяснить его развитие, мы должны были бы сказать, что обстоятельства, в которых Лука сделал свое открытие, были чрезвычайно благоприятны для его продвижения.

ТРОТУАРНАЯ ПЛИТКА ЧЕТЫРНАДЦАТОГО И ПЯТНАДЦАТОГО ВЕКОВ.

В то время роскошь занимала видное место среди тех классов, которые стремились к показухе. Когда мы писали о мебели, мы видели, до какой степени пышного изобилия довели короли, принцы и дворяне манию демонстрировать свое богатство. Мы особо отметили серванты в столовых, заставленные тарелками и всевозможными предметами, которые ставились туда только для того, чтобы ослеплять глаза. Введенный обычай выставлять напоказ, тем не менее, мог быть дозволен только тем, кто обладал значительным состоянием, и поэтому легко понять, как быстро мода отразилась на изделиях керамического искусства; которые, помимо того, что были признаны произведениями искусства, необычайно хорошо подходили, как по характеру, так и по своей сравнительной дешевизне, к духу показности, овладевшему людьми низшего ранга. Достаточно было тому или иному изделию из майолики занять место на буфете принца среди золота и серебра, которые до сих пор пользовались только этой привилегией, чтобы низшие слои *буржуазии* и *государства* взяли моду украшать свои столовые либо только майоликой, либо в сочетании с тарелками.

И если признать тот факт, что произведениям керамического искусства было позволено занять достойное место среди тарелок и изделий из драгоценных металлов, то это привело к тому, что новая отрасль, поддерживаемая лучшими художниками, вскоре стала отличаться произведениями, которые были в то же время самыми красивыми и оригинальными.

Как нечто новое в истории, мы видим простые куски керамики, чтобы дать им общее название, проходящие как ценные подношения среди великих, и используемые в очень многих случаях, чтобы обозначить горячее восхищение в мире придворной галантности. Так до нас дошли, в основном на кубках, выполненных известными мастерами, портреты красавиц, которые в те времена украшали ряды знати: Дианы, Франчески, Лючии , Прозерпины, которых их поклонники заставляли изображать, чтобы предложить им свои собственные подобия.

Именно во Флоренции, около 1410 года, Лука делла Роббиа впервые представил свое изобретение; но как только процесс стал известен, большая часть городов Италии, особенно тосканских, основала мануфактуры, среди которых вскоре возникло удивительное соперничество: Пезаро, Губбио, Урбино, Фаэнца, Римини, Болонья, Равенна, Феррара, Читта-Кастеллана, Бассано, Венеция, подражали друг другу, и почти всем удалось придать индивидуальный характер своим изделиям.

Пезаро - место, где располагались самые ранние мастерские декоративной керамики в Италии, и процессы которой (заимствованные у Луки делла Роббиа), похоже, смешались с древнеиспанскими, или *майоркинскими, - представляет* нам дизайн довольно сурового и жесткого характера. "Контуры фигур, - добавляет М. Жакемар, - нарисованы черным марганцем, телесный цвет - цвет эмали, и только драпировки имеют однородный оттенок".

Именно в Пезаро процветал знаменитый Ланфранко. В музее керамики в Севре хранятся два его произведения: именно он изобрел метод нанесения золота на фаянс в то время, когда ранние способы украшения этой посуды уже перестали использоваться и уступили место тонкой росписи, которая, хотя уже и не выполнялась самыми известными художниками Италии, тем не менее, была делом рук умных учеников, получивших пользу от их обучения и примера.

Основателем мануфактуры в Губбио был Джорджо Андреоли, который и как скульптор, и как художник по майолике создавал произведения, столь же замечательные по форме, сколь и по эффекту. "Палитра минеральных красок, использованная Андреоли, была самой совершенной для того времени; в его работах часто встречаются медно-желтые и рубиново-красные цвета". Сохранилось несколько работ, подписанных этим *мастером* (титул, официально присвоенный ему дворянским патентом); одна из них - плита в Севрской коллекции, другая - табличка с изображением Святого Семейства.

Урбино, герцоги которого, особенно Гвидобальдо II, зарекомендовали себя как самые ревностные покровители керамического искусства, прославился благодаря работам Франческо Ксанто, исполнявшего исторические сюжеты на эмалированной глине. Преемником Ксанто был Орацио Фонтана, которого называют "Рафаэлем майолики" и который среди прочих великолепных изделий изготовил несколько ваз, которые, увидев впоследствии Кристину из Швеции, настолько поразили ее своей красотой, что она предложила обменять на них серебряные вазы такого же размера.

Именно на мануфактуре в Деруте впервые появились фантазийные сюжеты на майолике; Бассано славился своими пейзажами с руинами; Венеция прославилась тонкой посудой с *рельефными* рисунками; Фаэнца до сих пор гордится своим Гвидо Сальваджо; Флоренция - своим Фламинио Фонтана и т.д.

Майолика достигла своего наивысшего блеска при герцоге Урбинском, которого мы уже называли, Гвидобальдо II, который был готов на любые жертвы, чтобы это искусство могло быть введено в мануфактуры под его покровительством. Он даже получил от Рафаэля и Джулио Романо несколько оригинальных рисунков для примера; и если это чувство однажды было привито, то вскоре мы видим, что такие известные художники, как Батиста Франко и Рафаэль дель Колле, предлагают свои услуги для орнаментации майолики. Таким образом, произведения этого периода выделяются среди других гармонией композиции и точностью рисунка, что делает их особенно примечательными (рис. 36). Затем, почти сразу, последовал упадок этого искусства. Процветая все больше и больше до середины XVI века, искусство изготовления майолики к концу этой эпохи

превратилось в некое вырождающееся ремесло, подчиняющееся капризам моды и сводящееся к манерности.

Почти с самого начала возрождения керамического искусства итальянские мастера обосновались в различных местах, которые затем стали многочисленными художественными центрами. В Восточной Европе самыми первыми наставниками были три брата - Джованни, Тисео и Лацио, которые поселились на Корфу. Фландрия была обязана знанием этих процессов Гвидо из Савино, который поселился в Антверпене. А около 1520 года мы находим мануфактуру в Нюрнберге, изделия которой, хотя и существенно отличались по характеру от итальянской майолики, все же, вероятно, были получены из Италии.

Мы можем добавить, что в письмах короля Франции упоминается, что с 1456 года существовали определенные доходы от "гончарных заводов Бове"; а в двадцать седьмой главе первой книги "Пантагрюэля", опубликованной в 1535 году, Рабле помещает среди различных предметов, составляющих трофей Панурга, "блюдце, глиняную солонку и кубок Бове"; что доказывает, как замечает М. де Соммерар, "что в этом году он был в числе тех, кто был в Бове". Де Соммерар замечает, "что уже в этот день в этом городе производились сосуды из глины достаточно хорошего качества , чтобы ставить их на стол вместе с серебряной и оловянной посудой"; но из этого не следует, что Франция недолго ждала гениального человека, который вскоре не оставит ей ничего, что она могла бы желать от Италии.

Рис. 36.- Чашка, итальянская посуда. В коллекции барона Альфа. Ротшильда. Взято из коллекции ММ. Карле-Деланжа и работы К. Борнемана.

Примерно в 1510 году в небольшой деревне в Перигоре родился ребенок, который, получив начальное образование, должен был, будучи еще совсем маленьким, пытаться добывать средства к существованию собственным трудом. Этого ребенка звали Бернар Палисси. Сначала он освоил профессию стекольщика, точнее, стекольщика и маляра. Это ремесло, хотя и познакомило его с принципами рисования и дало некоторое представление о химических манипуляциях, в то же время пробудило в нем вкус к искусству и изучению естественных наук. В то время как он "рисовал фигуры, чтобы заработать на хлеб насущный", как он сам говорит нам в одной из работ, которые он оставил после себя и которые дают нам самое высокое мнение о его простой, но энергичной натуре, он приложил себя к изучению истинных принципов искусства в работах великих итальянских живописцев - единственных художников, которые в то время пользовались известностью. В силу различных обстоятельств профессия стекольщика оказалась невыгодной, он сразу же приступил к изучению геометрии и вскоре получил известность в той части страны, где он жил, как "умный рисовальщик планов". Такой сравнительно механический труд не мог надолго хватить для активной деятельности ума, жаждущего прогресса и открытий. Кроме того, Палисси, занимаясь своим призванием землемера, не переставал внимательно изучать строение и состав

геологических пластов. Чтобы развеять сомнения в своих мыслях, а также получить существенное подтверждение уже созданной им системы, он отправился в путешествие. Результатом его путешествий стало создание теории, которая, будучи долгое время презрительно отвергнутой учеными, тем не менее, была призвана стать основой принципов, которые сегодня считаются фундаментом современной геологической науки.

Рис. 37. Фигурная кайма эмалированного блюда, Бернар Палисси.

Но если определенные знания, которые, как считал Палисси, он приобрел о ранних конвульсиях земного шара, смогли удовлетворить его собственный разум, то стекольщик-геодезист (который теперь был женатым человеком с семьей) все еще оставался в стесненных обстоятельствах и был вынужден искать средства, чтобы избежать реальной нужды. Мы должны обратиться к его собственным словам, сказанным более четверти века спустя, когда успех полностью увенчал его усилия, чтобы узнать, каковы были его воспоминания о ранних и опасных экспериментах в новом канале. "Знайте, - говорит он, на своем выразительном языке, - что прошло двадцать пять лет с тех пор, как мне показали глиняный сосуд; он был вывернут, покрыт эмалью и такой изысканной красоты, что с того самого момента я начал спорить с самим собой, вспоминая замечания, которые мне насмешливо делали некоторые люди, когда я рисовал фигуры. И видя, что в стране, где я жил, начали отказываться от использования этих предметов и что глазурь также не пользуется большим спросом, я решил, что если бы я только открыл искусство изготовления эмали, то мог бы делать глиняные сосуды и другие изделия прекрасного вида; ибо Бог дал мне способность немного разбираться в керамической живописи, и с этого момента, нисколько не считаясь с моим полным незнанием кремнистых веществ, я принялся за открытие эмали, как человек, блуждающий в темноте".

Много спорили, но можно и сразу сказать, что безрезультатно, о том, как с уверенностью определить конкретную местность, откуда появился этот предмет, вдохновивший Палисси; Но каково бы ни было его происхождение, нам кажется, что этот вопрос не имеет большого значения, потому что в то время, когда Палисси должен был его увидеть, итальянские мануфактуры и даже те, которые были основаны впоследствии в различных местах, уже успели распространить свои изделия далеко и широко; и, кроме того, работы Палисси, которые мы видим до сих пор, свидетельствуют о стиле, который был свойственен ему и в какой-то степени оригинален.

Как бы то ни было, здесь мы видим, как он ищет и измельчает всевозможные вещества, смешивает их и покрывает ими куски посуды, которые сначала подвергает действию обычной гончарной печи, а затем более мощному нагреву, используемому стеклоделами. Затем мы видим, как он строит печь в собственном доме, берет к себе в услужение рабочего-гончара, которому однажды, когда у него не было денег для выплаты жалованья, он вынужден был отдать свою одежду; снова мы видим, как он в одиночку вращает мельницу для измельчения материалов, для работы которой обычно требовалось "двое сильных мужчин"; И снова он ранит руки, ремонтируя печь, которую расколол огонь, а кирпичи и раствор которой стали "разжиженными и стекловидными", так что он вынужден несколько дней "есть свой суп с пальцами, замотанными в тряпки"; доводит добросовестность и рвение экспериментатора до того, что падает в бесчувственном состоянии, обнаружив, что все содержимое печи, на которую он рассчитывал, оказалось с многочисленными

дефектами. Несмотря на бедность, мы видим, как он уничтожает работы, которые, по его мнению, были не совсем совершенны, хотя за них предлагалась справедливая цена, только потому, что "они могут опозорить его и погубить репутацию"; и, наконец, мы видим, как он разрушает и бросает в огонь, за неимением другого топлива, полы своего дома и мебель своего скромного жилища.

БИБЕРОН ГЕНРИХА II ВАРА.

Или фаянс из Ойрона. (Коллекция Пурталеса.) Сейчас находится во владении Дж. Малькольма, эсквайра.

Великолепное открытие, сделанное по единоличной инициативе человека, который сказал, что добьется успеха, и героически переносил всевозможные страдания, лишения и унижения, чтобы достичь своей цели, было трудом не менее пятнадцати лет.

"Чтобы утешить меня, - рассказывает Палисси, - даже те, от кого я вправе был ожидать помощи, смеялись надо мной" (здесь он имеет в виду свою семью - жену и детей, - которые не имели такой же безграничной веры, как он сам, в конечный успех его трудов); "они ходили по городу, восклицая, что я сжигаю деревянные изделия в своем доме; таким образом пострадал мой кредит, и на меня стали смотреть как на дурака. Другие говорили, что я пытаюсь нажиться на поддельной монете. Я ходил униженный и стыдился самого себя. Я задолжал деньги в нескольких кварталах, и вообще у меня было двое детей на воспитании, и я не мог оплатить расходы. Все высмеивали меня, говоря: "Он заслуживает голодной смерти, потому что бросил свое ремесло".

"Борясь таким образом, в конце десяти лет я стал настолько худым, что мои ноги и руки не имели никакой округлости формы; мои ноги были все одного размера (*toutes d'une venue*), так что как только я начинал ходить, подвязки, которыми я застегивал свои чулки, сразу же сползали вниз, чулки и все остальное, на мои пятки..... В течение многих лет, не имея ничего, чем можно было бы накрыть мои печи, я всю ночь напролет подвергался ветрам и дождям, не получая никакой помощи или утешения, кроме крика ворон с одной стороны и воя собак с другой..... Иногда я обнаруживал себя в мокрой от дождя одежде, ложась спать в полночь или на рассвете дня; и когда я в таком состоянии отправлялся в постель, то шел без света, шатаясь из стороны в сторону, как человек, опьяненный вином; меня одолевала прежняя печаль, тем более что после долгого непрерывного труда я видел свой труд потерянным. А когда я вошел в свою комнату, меня ждало новое преследование - жалобы моей жены, еще более ужасные, чем первые, и теперь я удивляюсь, как это я не умер от горя..... Я испытывал такие муки, что много раз мне казалось, что я на пороге смерти. "

Наконец, несмотря на все эти препятствия, разочарования, физические и душевные страдания, решительный экспериментатор преуспел в своих предвидениях и подарил миру те произведения, которые он называл *рустиками* и которые были настолько оригинальны и прекрасны, что их нужно было только увидеть, чтобы привлечь внимание и получить за них все похвалы, а также прибыль, которую он получил.

Мы только что упомянули, что именно в Сенте Палисси, искавший бессмертной славы, проходил свое грубое ученичество. Через некоторое время после того, как он достиг этих определенных результатов, религиозные вопросы вызвали некоторые волнения в Сентонже, коннетабль де Монморанси, посланный для подавления восстания гугенотов, имел возможность увидеть работы Палисси: он попросил представить его ему и сразу же объявил себя его дружеским защитником. И мы должны понимать это слово "защитник" в самом широком смысле, поскольку гончар, ревностно принявший доктрины Реформации и впоследствии предпочтя пожизненное заключение, чем отречение от своей веры (если он и не умер в Бастилии, то, по крайней мере, был заключен туда во время резни святого Варфоломея), действительно нуждался в защите, как для осуществления свободы совести, так и для продолжения своих художественных трудов. После того как Монморанси поручил ему выполнение нескольких значительных работ, которые также снискали ему покровительство нескольких важных персон, он добился для него благосклонности королевской власти. Палисси был вызван в Париж и получил титул "изобретателя рустикальных фигурок короля и королевы" - Генриха II и Екатерины де Медичи. Его поселили в Тюильри, и он недолго пробыл там, прежде чем прославился не только своими керамическими изделиями, но и научными знаниями.

Во время недавних строительных работ в Тюильри, при рытье траншеи в саду, была обнаружена мастерская Бернара Палисси; ее узнали по фрагментам и различным кускам эмалированной керамики с фигурами in relievo. Среди них был найден большой фрагмент блюда Палисси, известного под названием "Крестильное блюдо" из-за изображенного на нем предмета. В июле 1865 года во время раскопок в той части дворца, где был построен Зал Государства, рабочие обнаружили ниже уровня поверхности земли две печи для обжига керамики, сохранившиеся довольно хорошо. В одной из них находились куски тех муфелей (*gazettes*), которые, как говорят, изобрел Палисси и которые использовались для обжига тонких изделий - оттисков различных орнаментов и фигур в альте relievo: Две из них описаны самим Палисси в "Devis d'une grotte pour la royne, mère du roy" ("Устройство грота для королевы, матери короля"), на которые он указывает в следующем предложении: "Я хотел бы сделать некоторые фигуры с натуры, следуя ей так близко, даже маленькие волоски в бороде и бровях, чтобы сделать их естественного размера." Эти особенности можно увидеть в найденных фрагментах форм. На той же странице Палисси говорит: "Кроме того, есть еще один, полностью состоящий из морских раковин разных видов; то есть два глаза из двух раковин, нос, рот и подбородок, лоб и щеки, все из морских раковин, как и даже остальная часть тела". Все это было найдено во фрагментах, как и рука, вылепленная с натуры и

держащая меч древнего производства (рис. 39). Среди фрагментов, вылепленных в обнаженном и задрапированном виде, есть и тот, который мы приводим (рис. 40); он описан Палисси так: "Также для того, чтобы удивить человечество, я хотел сделать три или четыре (фигуры) задрапированные и с волосами, уложенными причудливым образом, чьи платья и головные уборы должны быть из различных льняных, полотняных или полосатых материалов, настолько естественных, что никто бы не подумал, что это сам объект, которому мастер хотел подражать".[4]

Рис. 38. Орнамент на керамике Бернара Палисси.

Таким образом, мы видим, как Палисси, прозванный "мэтр Бернар из Тюильри", заслужил уважение государей, которые желали, чтобы он был рядом с ними.

М. Жакемар говорит о посуде Палисси: "Она замечательна не только тем, что имеет белый цвет с желтовато-серым оттенком, но и своей твердостью, а также податливостью, не уступающей тонкому фаянсу или трубчатой глине. Это придает ей особый характер, который отличает ее от итальянских изделий, глина которых имеет грязный и сумрачный красный цвет. Эмаль обладает большим блеском, она твердая и нередко волнистая (*tresaille*). Цвета немного отличаются, но они яркие - чистый желтый, желтая охра, синий индиго, серо-голубой, изумрудно-зеленый, полученный из меди, желто-зеленый, фиолетово-коричневый и марганцево-фиолетовый. Что касается белого цвета, то он несколько тускловат и не может сравниться с изделиями Луки делла Роббиа, поэтому самые настойчивые исследования Палисси, который изобрел все процессы, используемые им в работе, были направлены на достижение большего блеска. Нижняя часть изделий Палисси никогда не бывает однородного цвета; она пятнистая или тонированная синим, желтым и фиолетово-коричневым.

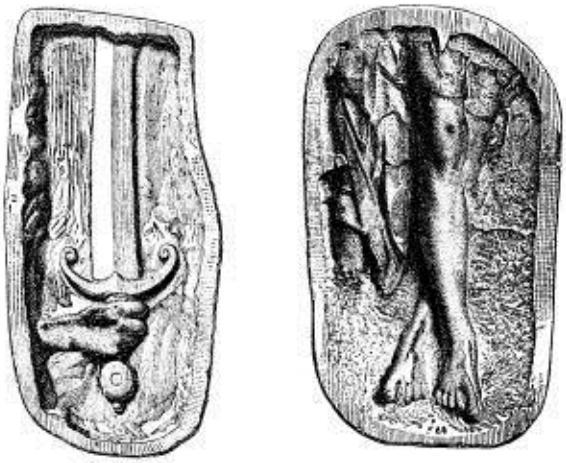


Рис. 39 и 40 - фрагменты фигур, формы для которых были найдены в одной из печей Палисси в Тюильри.

"Было бы очень трудно, если не сказать невозможно, перечислить различные формы, которые он мог придать своей эмалированной посуде. Сочетая в себе все художественные таланты своего времени, он был в то же время искусным дизайнером и умным модельером; таким образом, он открыл тысячу ресурсов для демонстрации элегантности и богатства; иногда во множестве рельефов и в очертаниях своих ваз, иногда в простом применении цвета..... Во многих его произведениях, особенно в блюдах и чашах, можно увидеть природные объекты, представленные с поразительной правдивостью формы и цвета; почти все они смоделированы с натуры и сгруппированы с безупречным вкусом; На нижней поверхности, подернутой рябью потоков воды, в которых плавают рыбы реки Сены, свернувшиеся рептилии грациозно поднимаются из ископаемых раковин (надо помнить, что Палисси был геологом), найденных в третичных слоях Парижа; на *марли* (покатый край блюда), среди нежных папоротников, расположенных массами,

поднимаются и прыгают ящерицы, раки и крупнотелые лягушки (илл. 42). Точность их движений, правдивость тонов, создаваемых ограниченным разнообразием красок, - все говорит о внимательном наблюдателе. Однако мы должны составлять мнение о Палисси не только по этим *деревенским* работам, но и по его вазам, в которые он внес все декоративное богатство того времени и на которых он с удовольствием развил все свое композиционное богатство и свои знания дизайнера..... В этом вопросе Палисси следовал тому же закону, которому подчинялись все художники XVI века, - он работал с драгоценными металлами. Своим изящным своеобразием, бахромчатыми (*frangées*) бордюрами, фигурными аксессуарами эти вазы навевают нам мысли о металле. Да и как могло быть иначе? Разве Бенвенуто Челлини не был в то время, не скажем, объектом всех подражаний, ибо это было бы оскорблением для искусных художников того периода, но, во всяком случае, идеалом, к которому устремлялось вдохновение других? Что касается человеческой фигуры, то Палисси постоянно стремился приблизиться к итальянскому типу; и поскольку, несомненно, школа Фонтенбло дала ему большинство моделей, в большей части его фигур мы видим ту изящную *удлиненность* форм, ту элегантную простоту, которые в работах Жана Гужона впадают в маньеризм (рис. 43 и 44).

Рис. 41. Гоблет, работа Бернара Палисси (Музей Лувра).

"Палисси не ограничивался производством небольших и умеренных ваз для украшения сервантов, буфетов, столов и кронштейнов; он возвысил керамику до самых гигантских размеров в своих *rustiques figulines*, предназначенных для украшения садов, гротов, фонтанов и залов величественных особняков. Замки Несле и Шольн, Ре и Экуэн, а также сад Тюильри содержали несколько замечательных образцов. Все они погибли вместе с разрушением зданий, в которых стояли; один-единственный фрагмент столицы, хранящийся в Севрском музее, доказывает правдивость писателей XVI века относительно монументальных творений гончара из Сен-Санса.

"После смерти Палисси в 1589 году созданное им искусство незаметно пришло в упадок и вскоре почти полностью исчезло во Франции".

Это последнее замечание относится к стилю, который был исключительно собственным изобретением Палисси, а не к производству керамических изделий в целом; хотя искусство не переставало демонстрировать определенную жизнеспособность, оно использовало в качестве ориентиров или моделей причудливые образцы итальянской посуды, предпочитая действительно мастерские образцы французского художника. Среди различных центров производства, которые в тот период заслуживали известности, следует особо отметить Невер, откуда происходят

многочисленные образцы, характеризующиеся сюжетами, взятыми из библейских повествований, а также римских и современных времен; Руан, где производство, вероятно, было не ранее начала XVII века, и который, очевидно, должен был полностью обеспечить себя посудой для стола, когда из-за больших расходов на войну придворные, следуя примеру Людовика XIV.., отправили свои тарелки на монетный двор и "*перешли* на фаянс", как говорит Сен-Симон. Наконец, у нас есть Монтрей-сюр-Мер, где, если верить образцам, собранным в этом районе одним из самых сведущих антикваров, месье Буше де Пертесом, была мануфактура, производившая замечательные "ажурные" вазы.

Рис. 42. Эмалированное блюдо работы Бернара Палисси (Музей Лувра).

Рис. 43.- Четырехручный кувшин для воды. Немецкая посуда XVI века.

Рис. 44.- Кофейник в форме яйца. Немецкая посуда XVI века.

Упомянем также голландскую керамику, называемую *делфтской*, которая в начале семнадцатого века стала занимать место на всех сервантах и комодах. По мнению М. Броньяр, они происходят из мануфактуры, основанной, возможно, еще в XVI веке. Мы также видим прекрасную фаянсовую посуду in relievo, изготовленную с несомненным мастерством в Германии, особенно в городе Нюрнберге. В Лувре и в музее Клюни можно увидеть великолепные образцы эмалированных плит и ваз архитектурных форм, украшенных фигурами. Майолика была столь же почитаема на берегах Рейна. Найдено множество образцов, датируемых последними годами XVI века, в которых идентичность формы или сходство *сиглов* (земли или глины) с примитивными произведениями привели к тому, что их сначала причислили к итальянской майолике. Однако большинство этих образцов, украшенных эскулапами и арабесками, в сочетании с латинскими или немецкими

надписями, несут на обороте шифр готическими буквами, не оставляющий сомнений в стране художника.

Теперь несколько слов о вопросе, который мы не должны обойти молчанием, хотя он все еще остается без ответа и, несомненно, никогда не будет объяснен.

Почему во Франции, почти с самого возрождения керамического искусства, изделия новой индустрии принято называть *фаянсом*? Одни говорят: "Потому что Фаэнца была первой среди итальянских мануфактур, которая ввела, как правило, расписные и орнаментированные гончарные изделия во Францию, где они приобрели большую известность". Другие обнаруживают в самой Франции небольшой городок Фаэнца, расположенный недалеко от Фрежюса в Провансе, "где производство эмалированных глин было в полном разгаре еще до того, как появились какие-либо свидетельства о нем в других местах"; и таким образом он дал название керамике, которую итальянцы называют *майоликой*: это было бы не что иное, как лишение Луки делла Роббиа если не изобретения, то, по крайней мере, приоритета. К несчастью для этого последнего мнения, те, кто его высказывает, не могут привести в поддержку своего утверждения никаких определенных деталей о природе изделий, приписываемых этой местности, которые в силу своей известности должны были быть надежно защищены от уничтожения. Таким образом, очевидно, что здесь есть спорный момент, относительно которого трудно составить решающее мнение.

Несмотря на то, что в определенной степени мы выходим за пределы области, которой до сих пор ограничивались наши наблюдения, нам все же предстоит обратить внимание на небольшую группу изделий, известных знатокам под названием *faïences fines d'Henri II*; из них существует не более сорока подлинных образцов. Местонахождение этой мануфактуры, которая, так сказать, была изолирована, поскольку ее изделия не похожи ни на одно из современных производств, совершенно неизвестно. "Мы знаем только, - говорит М. Жакемар, - что большинство образцов поступило с юго-запада Франции, из Сомюра, Тура и особенно из Туара". Что касается даты, то она неизгладимо указана на вазах, на некоторых из которых изображена саламандра Франциска I, на других - герб Франции с тремя переплетенными полумесяцами, эмблема, принятая Анри II. Они состоят из кубков, фужеров, ваз для питья, овальных сахарниц, солонок и подсвечников. Форма витиевата и чиста, ее разбавляют изящные лепные украшения. На глине - желтовато-белой, покрытой кристаллизованным лаком, основой которого является свинец и, следовательно, прозрачной, - проступают полосы желтой охры, окаймленные темно-коричневым, и переплетенные со всем изобретательным богатством, характерным для этого периода; мелкие узоры зеленого, фиолетового, черного, а иногда и красного цвета дополняют этот декор".

Многое было сделано, но пока без надежных результатов, для поиска имени художника, которому можно приписать создание этих работ, и индивидуального стиля, который они обозначают.

Как бы то ни было, если Англия претендует на первое применение трубчатой глины в тонком фаянсе, французы могут, показав ей *faïence d'Henry II.*, доказать, что за двести лет до этого неизвестный художник во Франции подавал пример в том искусстве, которым теперь гордится Англия.

Рис. 45.- Орнамент блюда, итальянская посуда. (Коллекция М. ле барона Альфа де Ротшильда).

ОРУЖИЕ И ДОСПЕХИ.

Оружие времен Карла Великого.- Оружие норманнов во время завоевания Англии.- Прогресс оружейного дела под влиянием крестовых походов.- Почтовый плащ.- Арбалет.- Хауберк и хокетон.- Шлем, железная шляпа, сервелер, поножи и перчатки; нагрудник и кушак.-Каска с визором.-Легкие и ребристые доспехи.-Салатовый шлем.-Дороговизна доспехов.-Изобретение пороха.-Бомбарды.-Ручные пушки.-Кульверин, фальконет.-Аркебус с держателем для металла, со спичкой и с колесом.-Пушка и пистолет.

Самым древним и достоверным документом, дающим нам справедливое и почти идеальное представление об оружии, находившемся в употреблении в конце XI века, является знаменитый гобелен из Байе, о котором мы уже говорили.

Достаточно внимательно изучить это сложное и иллюстрированное повествование о завоевании Англии в 1066 году, чтобы понять, каким был общий аспект войны в тот период. Но любой, кто хоть немного изучал древних историков и летописи нашего раннего пути как народа, не сможет не распознать, как множество составных частей, объединяющихся в военное снаряжение, большинство из тех видов оружия, которые были приняты среди различных рас, состязания и союз которых должны были породить современные нации.

Если мы можем полагаться на свидетельства некоторых миниатюр в рукописях времен Карла Великого, римские обычаи постоянно вспоминаются в костюме и вооружении воинов восьмого и девятого веков (рис. 46), "но с изменениями, неизбежно вытекающими из современного испорченного вкуса", как заметил М. де Сольси, за которым, надо заметить, мы следуем шаг за шагом в его трудах, добросовестно посвященных истории военного оружия; "ибо в то время шлемы, баклеры и мечи приняли формы, очень не похожие на те, которым они должны были подражать. Можно легко представить себе , что костюм подвергся таким же изменениям, как и язык, испорченный примесью германских нравов к нравам народов, подчиненных Риму".

В середине девятого века норманны, высадившись, овладели Нейстрией и ввели среди французского народа, с которым они сначала враждовали, а потом заключили мир, целую серию оборонительного оружия, совершенно нового по форме, если не по своей природе. Именно тогда, по мнению некоторых ученых людей, на иллюстрированных манускриптах можно увидеть воинов, одетых в платья, украшенные маленькими кольцами или железными чешуйками, в остроконечных шлемах и со щитами, горизонтально разрезанными сверху и заканчивающимися у основания более или менее острым острием.

Рис. 46. Галло-романские солдаты. Факсимиле миниатюр из MS. of Prudentius. (Имп. библиотека в Париже.)

На гобелене из Байе мы видим армию Вильгельма в битве при Гастингсе, состоящую из трех различных частей: лучников, легкой пехоты, вооруженной стрелами и дротиками; пеших солдат, или тяжелой пехоты, использующей более тяжелое оружие и облаченной в железную кольчугу; и конницы, в центре которой стоит герцог Вильгельм (рис. 47).

Костюм не отличается большим разнообразием; можно заметить только два вида амуниции; одна очень простая, которую носят люди без шлема, очевидно, это одежда низших солдат; другая,

покрытая железными кольцами, не зашнурованная, простирается от плеч до колен и принадлежит только воинам, чей головной убор представляет собой узкий конический шлем, более или менее остроконечный, расширяющийся сзади (*en couvre nuque*), чтобы закрыть затылок (рис. 48), а спереди снабжен металлической защитой для лица, называемой *назальником*.

Среди всадников, закованных в железо, есть те, кто имеет сапоги и стремена, другие же лишены их и даже не носят шпор. Их щиты выпуклые, крепятся к руке кожаным ремешком, обычно круглые сверху и заканчиваются острием внизу. Некоторые, однако, многоугольные и выпуклые, а в центре показывают довольно длинное острие.

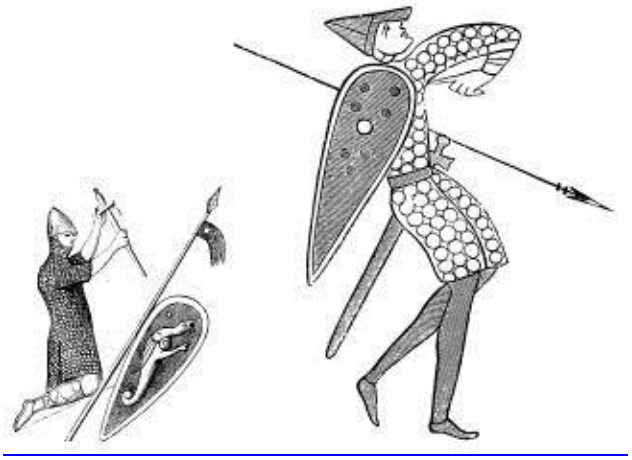


Рис. 47.- Король Вильгельм, изображенный на его печати, сохранившейся в Англии.

Рис. 48.- Улан армии Вильгельма.

Наступательное оружие состоит из мечей, топоров, копий, копьев и стрел. Мечи длинные, одинаковой ширины почти до острия, которое резко переходит в острие, и имеют тяжелые, крепкие рукояти. Топоры не имеют никаких особенностей. Копья заканчиваются железным острием, вероятно, заостренным и равным по длине одной шестой части рукояти. Мы видим также дубины, булавы и, наконец, зубчатые шесты (*bâtons fourchus*), несомненно, самая ранняя форма оружия; эти последние впоследствии были названы *bisaguë*, и, вместе с булавами и дубинами, обычно использовались крепостными и крестьянами; меч и копье были уделом свободных людей.

Праща не встречается в руках воинов, но примечательно, что на кайме гобелена из Байе ею пользуется крестьянин, целясь в птицу; из этого можно сделать вывод, что праща стала просто оружием для полевого спорта. Более того, так же обстояло дело и с луком у французов, который снова стал в почете после прихода норманнов, тем более что последние могли приписать ему свой успех в битве при Гастингсе, где Гарольд, противник Вильгельма, был убит стрелой. Тем не менее, статуты Завоевателя, который сам прекрасно владел луком, не включали это оружие в число дворянских.

От завоевания норманнов до крестовых походов мы почти не находим ничего заслуживающего внимания, кроме принятия очень убийственного орудия войны, которое получило название фала, или вооруженной плети (*fléau*, или *fouet d'armes*); оно было сформировано из железных шариков, утыканных остриями, и крепилось к концу крепкого посоха маленькими цепочками. Но вот мы подошли к периоду, когда события, происходившие в Азии, оказали значительное влияние на вооружение и военный костюм Европы. Первым и главным из импортов, связанных с теми далекими экспедициями, был почтовый плащ, который тогда был в обиходе у арабов и который с тех пор был обнаружен в скульптурах периода Сасанидов, царского рода, правившего Персией с третьего по седьмой век.

Нельзя утверждать, что до первого крестового похода мы не знали о железных цепях, из которых восточные люди делали защитные шлемы; но мы подражали им лишь в тяжелой и неуклюжей манере. Эти доспехи, имевшие огромный вес и, кроме того, далеко не всегда делавшие неуязвимыми тех, кто был ими обременен, не вытеснили *хаубергонов*, *жаков де фер*, *бригандинов*,

armures à macles (рис. 49), (так назывались кирасы из кожи и ткани, покрытые металлическими пластинами); но когда такие защитные доспехи стали более известны, со всеми их первоначальными достоинствами, и когда мы научились делать их по восточному методу, не было больше задержки в принятии этой сети из железа (*трико*), одновременно гибкой, легкой и, в некоторой степени, непроницаемой. Однако, поскольку изготовление древних доспехов было более простым, а , следовательно, менее дорогостоящим, от него не отказались совсем. Только во времена Филиппа Августа и Людовика IX. (XIII век), когда использование почтовых плащей стало всеобщим; к ним некоторые рыцари прикрепляли почтовые рукава, чтобы защитить бедра, ноги и ступни (рис. 50).

В правление Людовика ле Гро (XII век) мы видим первую попытку создания подвижного визора, приспособленного к коническому шлему норманнов; к этому же периоду следует отнести изобретение арбалета: или, скорее, можно сказать, что к луку был добавлен припас, или *арбриер*, который давал больше возможностей для натягивания тетивы, а также помогал направлять стрелу. Это новое оружие, после того как оно использовалось исключительно в погоне, появилось на войне; но в 1139 году папа Иннокентий II, подтвердив решения Латеранского собора, осудившего его как слишком разрушительное, запретил его использование. Арбалет был восстановлен в военном снаряжении только во время третьего крестового похода под предводительством Ричарда Кёр де Льва, который, разрешив своим людям возобновить использование этого оружия, впоследствии был признан его изобретателем.

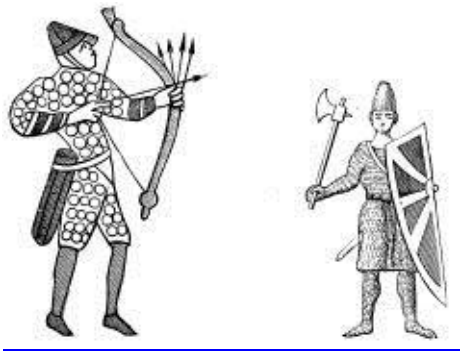


Рис. 49.- Норманнский лучник.

Рис. 50.- Жан Санстерр, изображенный на своей печати. Воспроизведено Мейриком.

Во время первого крестового похода бароны и рыцари носили хауберк из железных или стальных звеньев. У каждого воина был шлем - серебряный для королевских особ, стальной для знати и железный для рядовых солдат. Крестоносцы пользовались копьем, мечом, своеобразным кинжалом под названием *мизерикорд*, булавой и боевым топором, пращой и луком.

На витражах, которые Сугер, министр Людовика VII, заказал для церкви аббатства Сен-Дени и которые изображают основные события второго крестового похода, мы видим, что вожди крестоносцев по-прежнему одеты в звеньевые хауберки или *макле* (железные пластины); шлем конический и без носовой части (*назальной*); и, наконец, баклер, похожий на щит, закрывает грудь, обычно подвешенный к шее на кожаном шнурке.

К середине двенадцатого века, как говорят, появился железный нагрудник; он надевался на грудь для поддержки хауберка, прямое давление которого считалось вредным для здоровья. Но в рыцарских романах, которые являются лучшим документальным свидетельством о доспехах двенадцатого и тринадцатого веков, нет ни одного описания этого предмета.

Рис. 51.- Шлем дона Хайме эль Конкистадора (Реальная армия, Мадрид).

При Филиппе Августе, который, как мы знаем, был одним из предводителей третьего крестового похода, конический шлем приобрел цилиндрическую форму; к нему иногда добавлялся визор, называемый *ventail*, предназначенный для защиты лица. Ричард I, король Англии, изображен на своей печати именно в таком шлеме; на уровне глаз, а также на высоте рта находятся две горизонтальные прорези, позволяющие видеть и дышать. Конический шлем без визора или носовой части сохранялся в Испании до XIII века, о чем свидетельствует шлем, который носил Хайме I, король Арагона (рис. 51), хранящийся в Королевской армерии в Мадриде. Он изготовлен из полированной стали , украшен головой дракона и богато орнаментирован.

Таким образом, в третьем крестовом походе использование "герба" стало повсеместным - это своего рода плащ, если можно так выразиться, из сукна или шелка, который поначалу служил лишь для того, чтобы смягчить невыносимое воздействие лучей восточного солнца на металлические доспехи. Эта новая одежда вскоре стала служить, кроме того, когда ее сделали разных цветов, чтобы различать разные народы, марширующие под штандартом Креста (рис. 52). Она стала действительно одеждой военного великолепия, была сделана из самых богатых тканей и расшита золотом или серебром с чрезмерной изысканностью.

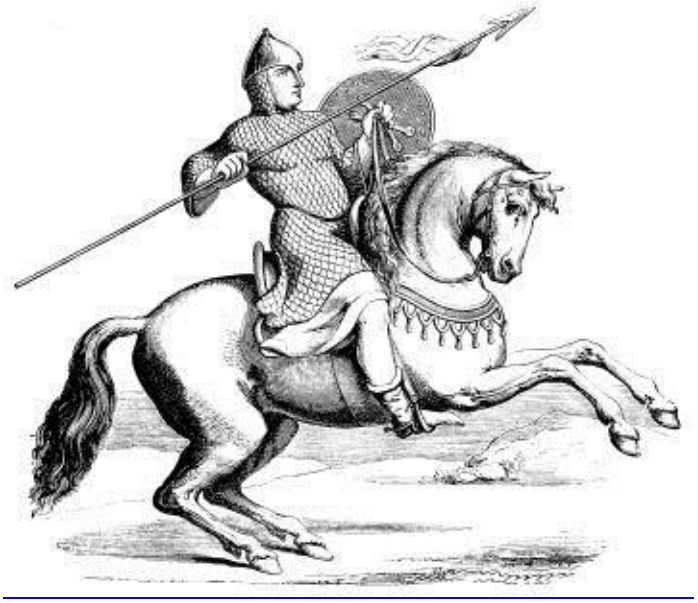


Рис. 52. Рыцарь в хауберке (по Мейрику).

Пращники, которые никогда не набирались иначе, чем из низших сословий, исчезли из французских армий после правления Людовика Святого. Что касается лучников, то англичане в то время носили поверх хауберка кожаную куртку, которую впоследствии переняли французские лучники и назвали *jacque d'Anglois*. Один старый автор упоминает об этом так: "C étoit un pour hauberk".

"C'étoit un pourpoint de chamois;

Farci de bourre sus et sous;

Un grand vilain jacque d'Anglois,

Qui lui pendoit jusqu'aux genoux."

Жак, вошедший в моду во Франции, вскоре был признан во всех видах более или менее дорогого материала; он продолжал использоваться до конца XIV века; Карл VI носил один из них из черного бархата во время путешествия по Бретани.

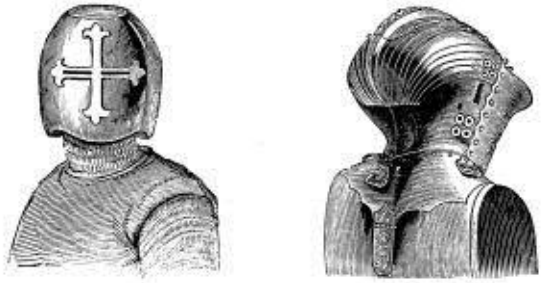
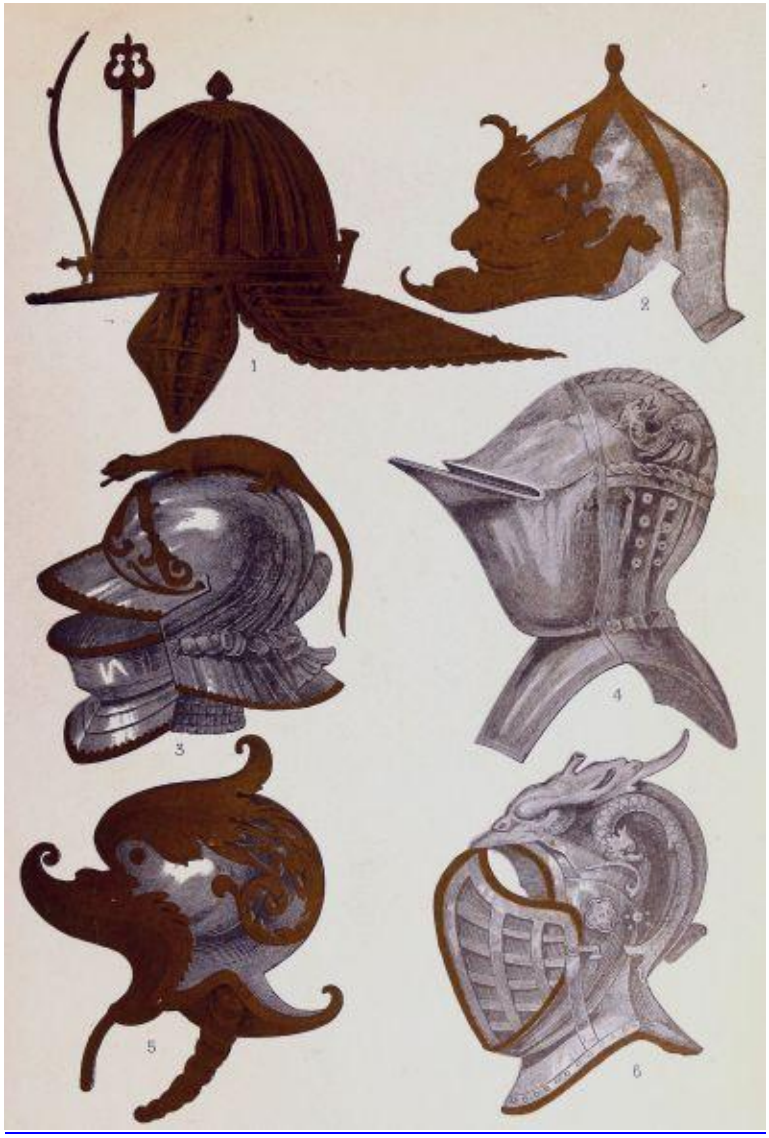


Рис. 53.- Шлем Хьюза, видама из Шалона. (Конец XIII века.)

Рис. 54.- Турнирный шлем, привинченный к нагруднику. (Конец пятнадцатого века.)

Каска, или шлем, с тех пор полностью закрывавший голову, при Людовике приобрел форму двух усеченных конусов "réunis par leurs grandes bases". В дополнение к шлему в то время также носили *капеллу де Фер*, которая сначала была простым колпаком под капюшоном хауберка; но когда, свернув капюшон, к нему добавили околыш, он превратился в шапку почти такой же формы, как используемый сейчас войлок. Для защиты шеи к ободу колпака также прикрепляли набедренную повязку, спадавшую на плечи и называвшуюся *камаилом*.[5] Железный колпак стал называться *coiffre* или *cervelière*, а позже превратился в подобие перевернутого горшка, скрывающего всю голову и удерживающегося на месте только благодаря своему весу (рис. 53).



КАСКА, МОРИОН И ШЛЕМЫ.

С визорами и без, из Королевской армии в Мадриде.

Рис. 55.- Простые доспехи XV века, около 1460 года. (Музей артиллерии, Париж.)

Опять же, в течение некоторого времени наблюдалось движение, которое постепенно привело к тому, что рыцари стали полностью облачаться в железо. Шотландский король, современник Филиппа Августа, изображен на своей печати с пластиной доспехов, предназначенной для защиты локтя. Затем последовала коленная чашечка. При Филиппе Смелом, преемнике Людовика Святого, были приняты железные *гривны* (greaves), или полусапожки, защищавшие переднюю часть ног. В правление Филиппа Справедливого мы имеем первый пример железной перчатки с раздельными и соединенными пальцами: до этого она представляла собой просто негибкую деталь, прикрывающую тыльную сторону кисти. Примерно в то же время *сервельер*, плоский или шарообразный, стал заостренным сверху и получил название *бассенет*; но этот бассенет не был похож на каску, которая в следующем веке сохранила это название и стала полностью закрытой. Точный период перехода от почтовых доспехов к доспехам из простого железа или стали, называемым также пластинчатыми, относится к первым тридцати годам пятнадцатого века (рис. 55).

Рис. 56. Выпуклые доспехи XV века, предположительно принадлежавшие Максимилиану. (Музей артиллерии, Париж.)

В анналах Флоренции содержится закон от 1315 года, согласно которому каждый всадник, участвующий в кампании, должен иметь шлем, нагрудник, перчатки, кирасы и ножные накладки, все из железа; но во Франции и Англии все эти элементы были приняты лишь несколько позже. В царствования Филиппа V. и Карла IV. мы видим вентральный хвост шлема с решеткой, и визор , открывающийся с помощью петли. Бастион, более легкий, чем шлем, сначала надевался рыцарем, когда не предвиделось враждебной встречи; но впоследствии, и довольно рано, к бастиону, как и к каске, добавился визор; затем он стал использоваться так же часто, как и шлем, от которого к концу XIV века отказались.

Примерно в этот же период стали появляться некоторые части железной конской брони. В описи доспехов Людовика X. мы находим занесенный в *книгу шанфрен* (железная пластина, закрепленная на лбу лошади).

Рис. 57. Арбалетчики под защитой щитоносцев. Пятнадцатый век. По миниатюре из хроник Фруассара. (MS. Bibl. Imp. de Paris.)

Арбалет, некоторое время запрещенный церковными властями, был самым используемым оружием в рассматриваемый период, поскольку обладал двойным преимуществом: он натягивался с большей силой, чем обычный лук, и мог метать стрелы на большее расстояние с большей точностью. Историки утверждают, что при Креси в 1346 году во французской армии было пятнадцать тысяч арбалетчиков. Самыми искусными в Европе считались генуэзцы, а следующими - парижские. В рукописи Британского музея они изображены в железных шлемах, *брасьерах*,[6] и набедренных повязках, а для прикрытия тела - в куртках с длинными, свисающими рукавами. В то время как у стрелков обе руки были заняты выпуском стрел, для их защиты использовались щитоносцы с большими пряжками (рис. 57).

В 1338 году во Франции впервые появляется огнестрельное оружие. Но мы считаем правильным отложить все, что мы хотим сказать об этом современном наступательном оружии, до завершения нашей истории древней системы доспехов. Учитывая раннее несовершенство огнестрельного оружия, старая система, должно быть, долго сохранялась, особенно среди воинов знатного рода, поскольку они с презрением относились к новому военному снаряжению, с помощью которого личная доблесть становилась в некотором роде бесполезной и больше не могла обеспечить победу в бою.

При Иоанне Добром, то есть в середине четырнадцатого века, в целом были приняты простые доспехи; длинный почтовый плащ, более тяжелый и менее удобный, был полностью отменен; но цепная броня все еще прикрывала некоторые части тела, еще не защищенные железными пластинами. *Бастион*, который в то время был очень острым, был снабжен почтой, закрывавшей шею и часть плеч. Верхняя часть руки была защищена полуброней, называемой *эполетом*, а нижняя - почтой.

Украшения стали появляться на доспехах во времена правления Карла V. До этого времени они имели простой и незамысловатый вид. Так, например, *камаиль басинета* расшит на плечах золотом и серебром, а острие на нем украшено имитацией листвы - орнамент, который, согласно "Хронике Дю Геслена", имел тот недостаток, что представлял собой своего рода рукоять для противника. Кирасы, которые в то время считалось достаточно отполировать или покрасить в обычные цвета, иногда яркие, иногда темные, начали гравировать и чеканить к концу следующего царствования.

Во времена Карла VI впервые были введены четыре или пять гибких пластин, называемых *фалдами*, которые защищали нижнюю часть живота, не препятствуя движениям тела. Чуть позже к ним добавились *кисточки*, которые крепились к верхней части бедра для защиты бедер и паха. Похоже, что в этот период ремесленники Милана особенно славились изготовлением доспехов; Фруассар рассказывает, что Генрих IV, король Англии, будучи графом Дерби,[7] и готовясь вступить в союз с герцогом Норфолком, попросил доспехи у Галеаса, герцога Милана, который

прислал их с четырьмя миланскими оружейниками. Мечи и копья, изготовленные в Тулузе и Бордо, также пользовались большой репутацией, как и двуручные мечи, которые использовались с середины XIII века и производились в Любеке, в Германии. Стальные шлемы из Монтобана также пользовались большим спросом.

К началу пятнадцатого века военные машины, отличные от тех, в которых использовался порох, достигли удивительной степени совершенства. Когда Иоанн Бесстрашный, герцог Бургундский, в 1411 году пошел на Париж, в его армии было большое количество машин, называемых *рибаудекинами*, - разновидность гигантского арбалета, запряженного лошадью, который с огромной силой бросал копья на большое расстояние.

При Карле VII нагрудный щиток кюраса состоял из двух частей: одна закрывала грудь, другая, доходившая до бедер, защищала живот и крепилась к первой с помощью застежек и кожаных ремней. Как правило, нагрудник был выпуклым.

Под влиянием катастрофического поражения при Азенкуре, где десять тысяч человек, из которых восемь тысяч были дворянами, пали из-за меткости и быстроты стрельбы английских лучников, Карл VII учредил во Франции *франкского лучника* (рис. 58), который носил *саладу* и куртку или *бригандину*, а также кинжал, шпагу, лук, колчан или *арбалет-гарни*. Эти лучники были освобождены от всех налогов и пошлин, их снаряжение было объявлено не подлежащим изъятию за долги, а во время войны они получали жалованье в размере четырех ливров в месяц.

Салада, часть доспехов, которая осталась особенно знаменитой и название которой впоследствии применялось к шлемам различных форм, - это прежде всего шлем эпохи Карла VII. Сначала это был военный головной убор, состоявший из простой шапки (*тимбер*), закрывавшей верхнюю часть головы, с подвесным металлическим куском большей или меньшей длины сзади, который иногда служил для защиты шеи, а иногда для защиты части плеч. К концу XV века к салатнице добавился небольшой визор, который постепенно удлинялся вниз до верхней губы, и в котором затем делалось узкое отверстие для зрения. В эпоху Людовика XII к саладе добавился подбородочный щиток, нижняя часть которого представляла собой *горжет*, окружавший и защищавший шею. Верхняя часть кирасы имела шнур, которому крепилась салада; и этот шлем, столь непохожий на примитивную саладу, продолжал носить то же название (рис. 59).

Рис. 58.- Франкские лучники (XV век), с живописных висюлек города Реймса.

Рис. 59.- Рыцари в полном вооружении, с *салатом*. (Конец XV в.) Одиночный бой, взято из "Триумфа Максимилиана" Бургмайера, по рисунку Альберта Дюрера.

Бригандина, напоминающая ранние доспехи, от которых отказались вместо почтового плаща, состояла из небольших пластин из стали или железа, расположенных на прочном куске кожи и сшитых или закрепленных проволокой в виде чешуи рыбы. Указ Петра II, герцога Бретани, изданный в 1450 году, предписывал дворянам экипироваться в лучников или в бригандинов, если они умеют пользоваться стрелами; в противном случае их должны были снабдить *гизармами*, хорошими саладами и ножной броней; при каждом дворянине должен был находиться один *кустильер* и иметь двух хороших лошадей. *Гизарм* - это своего рода копье с двумя остриями. *Кустильер* был пешим или всадником, чьей обязанностью было служить при дворянине и носить *куштиль* - длинную тонкую шпагу, треугольную или квадратную, похожую на рапиру в наших фехтовальных залах.

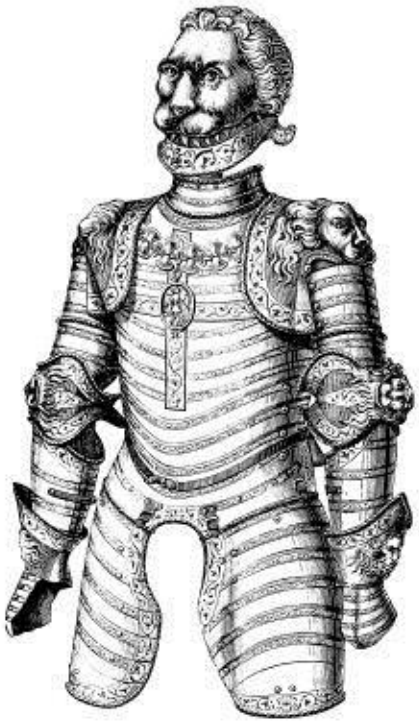


Рис. 60.- Доспехи, украшенные львами, предположительно Людовика XII. (Музей артиллерии, Париж.)

Примерно в этот период французские дворяне проявляли большое великолепие в украшении *шанфрена* своих лошадей. Так, например, известно, что при осаде Арфлера в 1449 году на голове колесницы графа де Сен-Поля был массивный золотой шанфрен тончайшей работы, оцененный не менее чем в двадцать тысяч крон. В том же году, при осаде Байонны, граф де Фуа въехал в завоеванный город на коне, чей шанфрен из полированной стали был украшен золотом и драгоценными камнями на сумму пятнадцать тысяч золотых крон.

Полвека спустя, то есть в правление Карла VIII и Людовика XII, заряжающие носили, помимо шанфрена, *манефар*, защищающих шею, *пуатрель*, *круп*, *фланкои*, которые соответственно прикрывали грудь, спину и бока лошади; к ним добавлялся еще один элемент брони, помещавшийся под хвост.

К эпохе Людовика XII. мы все еще видим рельефные доспехи, украшенные рифлением, иногда в сочетании с прекрасной гравировкой, выполненной на металле с помощью аквафорта, или сюжетами в relievo, полученными тиснением: орнаменты такого рода возвышали снаряжение воина до настоящих произведений искусства (рис. 60).

Людовик XII первым принял в свою армию греческих наемников. Их называли *страдиотами*; они предлагали свои военные услуги в равной степени как туркам, так и христианам. Доспехи этих войск состояли из кирасы с рукавами и перчатками из почты, поверх которой надевалась куртка; на голове носили шлем без визора. Страдиоты были вооружены большим мечом, называемым *бракмарт*, очень похожим на турецкий меч, но с крестообразной рукояткой; меч и его ножны были украшены греческими орнаментами. Кроме того, они носили несколько видов стрелкового оружия на луке седла, а также *загайе* - очень длинное копье, с железным наконечником на обоих концах.

В этот период также появился *пертуйсан*,[8] лезвие которого, более широкое, чем у копья, образовывало полумесяц сразу над рукоятью.

В то время существовало два вида арбалетов - один для стрельбы болтами, другой - пулями. Лук натягивался с помощью *мулине*, своеобразной ручной лебедки.

Тисненые и рифленые доспехи были не единственным видом, который использовался во Франции и в Италии в конце XV - начале следующего века. Памятники в бывшей стране времен Людовика

XII и по другую сторону Альп показывают, насколько распространенным был своеобразный вид простых доспехов, где кираса, которая была длиннее, чем у рельефных доспехов, имела ребро или приподнятую линию посередине. Это ребро, которое полностью меняло характер кирасы, поскольку служило для отклонения удара копья, становилось все более характерным по мере приближения семнадцатого века.

В правление Франциска I рельефные и ребристые доспехи использовались в равной степени (рис. 61). В Музее артиллерии в Париже хранится доспех, в который этот король облачился в битве при Павии. Корпус длиннее, чем у кирасы предыдущего века, ребро в центре более поднято, ластовица наплечника состоит из нескольких подвижных пластин и имеет большой размер. *Каска*, общее название, которым с тех времен называли все описания головных доспехов, приобрела удобную и элегантную форму, которая сохранялась до тех пор, пока продолжалось использование доспехов.

Рис. 61.- Дамаскированные доспехи конца XVI века. (Портрет Франсуа, герцога д'Аленсона, из книги Монфокона "Французская монархия").

Другой кираса того же времени, еще более длинный в корпусе, был сделан так, чтобы закручиваться к нижней конечности, а затем изгибаться внутрь, чтобы прилегать к бедру. Он был сделан с подвижными пластинами, перекрывающими друг друга снизу; это позволяло носителю опускаться, что было практически невозможно, когда нагрудная и задняя части были единым целым. Иногда этих пластин было всего три или четыре на животе, а остальные на груди были лишь изображением, а не настоящими пластинами.

Нельзя обойти вниманием доспехи под названием *à éclisse* или *à écrevisse*, которые в определенный период носили алебардисты; они получили такое название потому, что кираса состояла из горизонтальных пластин (*éclisses*) шириной три или четыре дюйма, которые, хотя и закрывали все тело, ничуть не мешали движениям.

Однако мы должны упомянуть об одной особенности этого доспеха, которая помешала его повсеместному распространению; она заключалась в том, что движение или "игра" *эклиссов* делали его удобным для ношения, но из-за этой гибкости оказалось, что пластины часто разъединялись, и таким образом часть тела оставалась беззащитной. При изготовлении *эклиссов* для перекрытия снизу учитывалось обычное направление удара мечом или кинжалом, который обычно наносился снизу; но еще большую опасность представляли удары *мартеля*[9] и боевого топора, удар которых был направлен вниз.

Бронзовые доспехи появились примерно в середине шестнадцатого века, а в 1558 году их уже носили довольно часто; они были введены из-за того, что их было гораздо легче содержать в чистоте, чем полированную сталь. По той же причине пробовали использовать черные доспехи, но гравировка и чеканка, позолота и дамаскировка были более эффектны на зеленоватом грунте; поэтому от черного лака отказались в пользу бронзы. В конце XVI века и во время долгих гражданских войн, опустошавших Францию, доспехи принимали самые разнообразные формы, а что касается орнамента, то здесь, по крайней мере, можно было наблюдать странное смешение

стиля предыдущего века со стилем этого периода (рис. 61). Однако спад в использовании доспехов, ставший в какой-то мере неизбежным, был уже близок.

Де ла Нуэ, выдающийся гугенотский офицер времен Карла IX, в своем "Военном дискурсе" пишет: "Пробивная сила пик и аркебуз очень естественно привела к тому, что доспехи стали более прочными и способными оказать большое сопротивление, чем раньше. Теперь она настолько тяжела, что человек скорее обременен наковальней, чем защищен доспехами. Во времена Генриха II наши оруженосцы и легкая кавалерия выглядели гораздо лучше: шлемы, брассарты, кисточки,[10] и морион,[11] , несущий копье с флагом; их доспехи были не настолько тяжелыми, чтобы сильный человек мог выдержать их вес в течение двадцати четырех часов; но нынешние доспехи настолько громоздки, что у молодого рыцаря тридцати лет плечи становятся калеками".

Таким образом, пытаясь заставить сопротивление доспехов идти в ногу с совершенствованием новых боевых машин, они сделали их бесполезными, потому что вес был невыносим, особенно в теплую погоду, во время долгих маршей или затяжных боев. Тщетно пытаясь сделать доспехи неуязвимыми, люди стали отказываться от ношения тех частей, которые имели второстепенное значение, и постепенно полностью прекратили носить их. При Людовике XIII мы видим, что доспехи претерпевают дальнейшие изменения, но скорее по моде, чем по пользе: наконец, есть все основания полагать, что великолепные доспехи, подаренные Венецианской республикой Людовику XIV в 1668 году, которые сейчас можно увидеть в Музее артиллерии в Париже, были одним из последних комплектов, изготовленных в Европе.

Давайте теперь вернемся назад и рассмотрим серию оружия, постепенному внедрению которого было суждено полностью изменить военное искусство.

В настоящее время почти повсеместно распространено мнение, что изобретение пороха, предположительно открытого в 1256 году, или, во всяком случае, его применение в артиллерии, которое впервые датируется 1280 годом, принадлежит Бертольду Шварцу, монаху Августину, родившемуся во Фрибурге. Некоторые авторы, однако, называют более поздние даты и утверждают, что порох и пушки были впервые известны в 1330-1380 годах. Тем не менее, использование артиллерии стало всеобщим только во время войн Карла Квинта и Франциска I, то есть ближе к 1530 году, или через два столетия после ее изобретения.

Но, возможно, вместо того чтобы придавать слову *"артиллерия"* то безусловное значение, которое оно имеет сейчас, следовало бы говорить об артиллерии, использующей порох; ведь задолго до изобретения пороха слово *"артиллерия"* использовалось при обозначении всех машин или двигателей войны (рис. 62). Так, в середине XIII века среди *личного состава артиллерии* мы находим гроссмейстера арбалетчиков, мастера двигателей, канониров (слово *"пушка"* уже тогда применялось к трубе, составляющей одну из главных частей двигателя для метания снарядов), а в 1291 году мы видим, как Филипп Справедливый назначает гроссмейстера артиллерии Лувра.

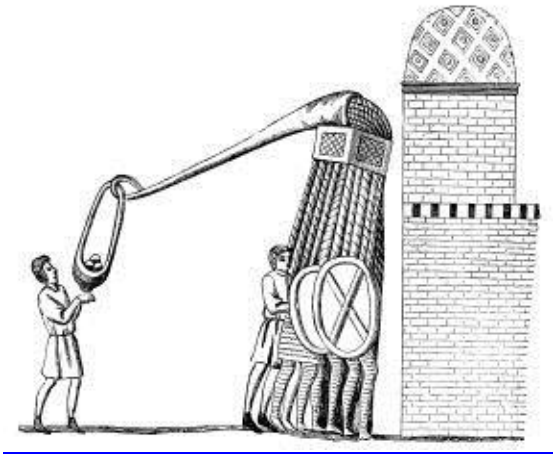


Рис. 62.- Двигатель для метания камней; взято с миниатюры Шевалье ау Сигне. (Bibl. Imp. de Paris, No. 340, S. E.)

Для того чтобы методично проследить прогресс в производстве оружия, которое мы назовем новым, мы, прежде всего, отдельно рассмотрим двигатели большого калибра, которые использовались первыми, а затем портативное оружие.

Самое раннее упоминание о пушках во Франции встречается в 1338 году в отчете военного казначея, где мы читаем: "Анри де Вомешону за покупку пороха и других необходимых вещей для пушек", которые были использованы при осаде Пюи-Гилема в Перигоре.

У Фруассара мы находим сведения о том, что в 1340 году жители Кеснуа, отражая нападение французов, использовали бомбарды и пушки, которые метали огромные болты в осаждающих. Но утверждение Виллани о том, что победой при Креси в 1346 году англичане обязаны артиллерии, следует считать чистой выдумкой, поскольку несомненно, что огнестрельное оружие, которое могло использоваться в то время, никак не подходило для ведения полевых войн, а вместе со старыми двигателями применялось только при атаке и обороне крепостей. Мало того, что их громоздкий вес и грубая конструкция повозки делали их крайне неудобными для транспортировки, но, будучи предназначенными для использования в качестве катапульт, они обычно строились для метания тяжелых снарядов, заставляя их описывать кривую линию, как современные снаряды; и их форма, на самом деле, гораздо больше напоминает наши мортиры, чем пушки (рис. 63).

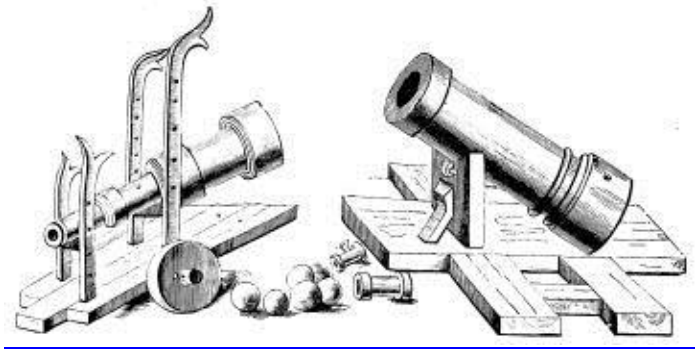


Рис. 63. Бомбарды на стационарных и подвижных повозках. (Из MSS. 851 и 852, Bibl. Imp. de Paris.)

"По-видимому, - говорит М. де Сольси, - при заряжании использовались полые цилиндры (*manchons*), или подвижные камеры, в которые предварительно закладывался заряд, и они с помощью клина вставлялись в корпус орудия. Иногда эти цилиндры располагались сбоку и составляли прямой угол с осью орудия, но обычно они вставлялись в казенную часть, которая представляла собой ее продолжение. ".

Название "*бомбарда"*, которое мы только что использовали и которое происходит, как мы можем заключить, от греческого *bombos* (шум), было впервые использовано для обозначения пушки; но эти двигатели были настолько несовершенны в принципе и настолько слабы по мощности, что катапульты, которые играли такую важную роль в осадах в средние века, использовались предпочтительно, когда нужно было метать очень тяжелые снаряды (рис. 64).

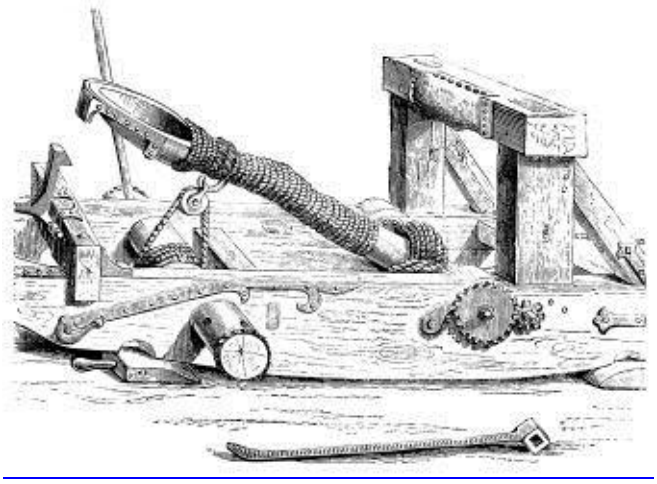


Рис. 64. Мангоно; военное орудие XV века. (Миниатюра в MS. 7,239, Bibl. Imp. of Paris.)

Первоначально орудие неподвижно покоилось на массивной опоре, но вскоре пришлось подумать о средствах прицеливания; таким образом, в ранних рукописях мы видим орудия, которые можно перемещать вверх и вниз с помощью цапф, или которые поднимались или опускались для стрельбы с помощью своего рода хвоста или длинного выступа позади трубы; в других случаях дуло пушки поддерживается вилкой, более или менее врытой в землю. Эта бомбарда, прикрепленная к платформе на колесах, получила название *cerbotana ambulatoria*; это последнее слово передает идею подвижности двигателя.

Мы видели, что снаряды были каменными, но несомненно, что четырнадцатого века их делали и из металла; в этом не было ничего нового, ведь древние орудия войны, включая пращу, метали свинцовые шары и массы раскаленного железа. Несомненно, именно с целью придания наибольшего размера артиллерийским снарядам с помощью пороха использовался камень, который, при тогдашнем состоянии искусства, был гораздо лучше приспособлен для изготовления больших шаров, чем металл.

Кристина Пизанская, написавшая во времена Карла VI "Livre des Faits d'Armes et de Chevalrie", оставила нам коллекцию очень интересных подробностей о состоянии артиллерии, использующей порох, которая уже в XV веке стала гораздо более обширной, чем можно было бы легко поверить; более того, в описаниях вооружения, которые приводит этот автор, или в рассказах о сражениях, мы почти всегда еще видим катапульты, большие арбалеты и т. д., появляющиеся рядом с пушками; несомненное доказательство того, что использование пороха не раз находило свой эквивалент в древних средствах приведения в движение снарядов.

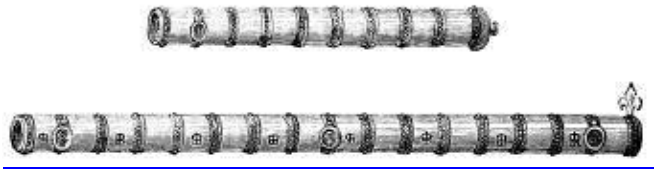


Рис. 65.- Древнейшие модели пушек. В лондонском Тауэре.

Вальтурио, итальянский писатель, чей трактат о военном искусстве был впервые напечатан в 1472 году, описал и нарисовал все используемые в то время двигатели войны. Не забыты и пушки. Мы замечаем, что большая часть этих орудий больше не имеет ящика, образующего подвижную камеру; это предполагает значительный прогресс в искусстве их изготовления; но, с другой стороны, эти пушки, привязанные шнурами к деревянному блоку или покоящиеся на платформах, должно быть, было очень трудно перемещать.

В этот период орудия самого большого калибра, метавшие огромные каменные шары, чаще всего назывались *бомбардами*; мортиры - очень короткие пушки, метавшие раскаленные снаряды; пушки - орудия среднего калибра с железными снарядами (илл. 65); кульверины - длинные

орудия, заряженные свинцовыми шарами, которые, как и порох, утрамбовывались железным стержнем; - ручные пушки, или *батоны* (рис. 66), были в некотором роде переносными, поскольку если ими управлял один человек, то для стрельбы из них он никогда не прибегал к помощи другого.

Этот последний термин, *bâtons à feu*, как и термин *"пушка"*, существовал еще до изобретения пороха. Поскольку мечи и копья часто обозначались общим названием *bâtons*, то следовало, что это название, подразумевающее оружие в целом, должно было применяться и к самым ранним переносным огнестрельным орудиям. В древних королевских ордонансах мы даже видим термин *gros bâtons*, используемый для обозначения больших артиллерийских орудий.

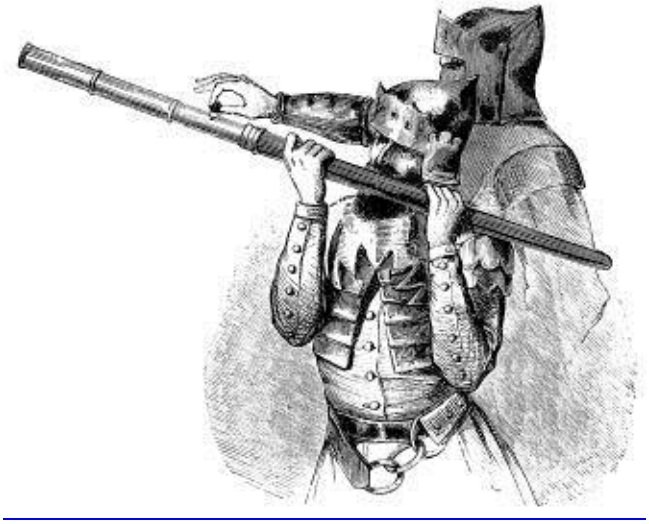


Рис. 66.- Ручная пушка (или *Bâton à feu*), взятая из гобелена, принадлежащего церкви Нотр-Дам-де-Нантильи, Сомюр.

По мнению М. де Сольси, самым важным усовершенствованием, когда-либо сделанным в артиллерии, безусловно, является то, которое заключалось в установке пушки со стволами на лафет *à flasques - вертикальные* деревянные балки, между которыми пушка может колебаться, и соединенные поперечинами; этот лафет был установлен на колеса и позволял наклонять пушку с помощью простого использования клина из дерева , помещенного под казенной частью. Но, как ни странно, точно назвать дату появления этого усовершенствования очень сложно. Тем не менее, обстоятельства склоняют к тому, что именно между 1476 и 1494 годами, то есть во времена правления Людовика XI и Карла VIII, удалось создать орудия всех калибров с железной дробью, а также прочно закрепить цапфы, которые не только выдерживали вес, но и противостояли отдаче пушки. Лафеты для этих орудий устанавливались на колеса. С этого периода искусство укрепления городов претерпело полную революцию, которая внезапно изменила всю систему.

Когда в 1494 году Карл VIII вошел в Италию, чтобы завоевать Неаполитанское королевство, французская артиллерия вызвала всеобщее восхищение. У итальянцев были только железные пушки, запряженные быками в тылу армии, и больше для вида, чем для использования. После первого выстрела проходило несколько часов, прежде чем пушка была готова ко второму. У французов были более легкие бронзовые пушки, запряженные лошадьми, которые двигались с таким порядком, что их перевозка почти не задерживала марш армии; они разместили свои батареи с невероятной оперативностью, учитывая период, и снаряды были так же быстро доставлены, как и хорошо нацелены. Современные итальянские авторы утверждают, что французы использовали почти исключительно железную дробь, а орудия, как большого, так и малого калибра, были прекрасно сбалансированы на своих повозках.

Однако до нас не дошло ни одного образца или даже рисунка этой замечательной артиллерии. В Артиллерийском музее хранится одна небольшая пушка, на которой между цапфами и казенной частью имеется надпись: "Подарена Карлом VIII Бартеми, лордом Пинса, капитаном артиллерийской группы, в 1490 году". В конструкции этой пушки нет ничего примечательного,

так как мы уже узнали ее форму, которая с тех пор почти не менялась и, похоже, была принята при Людовике XII и Франциске I. От этого периода у нас сохранились две великолепные бронзовые пушки. Они были найдены в Алжире в 1830 году; дикобраз, саламандра и флер-де-лис, украшающие их, сделали их происхождение известным.

Артиллерия, которая в царствование Карла VIII стала важным оружием и, кроме того, имела престиж успеха в Италии, стала предметом, которому уделялось особое внимание в последующие царствования. Но, повторимся, истинные принципы изготовления и монтажа были уже хорошо установлены, и оставалось лишь усовершенствовать детали.

В мадридской Оружейной палате хранится любопытная *драконида*,[12] отлитая в Льеже в 1503 году, которая участвовала в осаде Сантандера в 1511 году (рис. 67). Лафет, состоящий из цельного куска резного дуба, по своей тонкости и отделке достоин того, чтобы поддерживать этот шедевр бронзовой работы, который представляет двойной интерес, во-первых, с точки зрения искусства, а во-вторых, из-за быстрого прогресса, уже достигнутого в огнестрельном оружии; ведь у этого *драконобоя* двойной ствол, и он заряжается с казенной части.

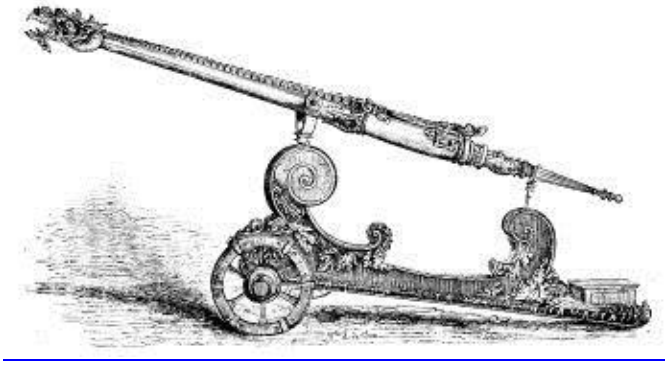


Рис. 67.- Двуствольное драконобойное ружье. Оружейная палата Мадрида.

Достигнув этой точки, давайте снова проследим наш путь, чтобы отметить и быстро проследить, как развивалось огнестрельное оружие.

Самые ранние из них, использовавшиеся в середине XIV века, назывались ручными пушками и представляли собой просто железную трубу, пронизанную отверстием, без ложа или замка.

В одном из манускриптов того периода изображен воин, который, стоя на одной из маленьких подвижных башен, составлявших в то время часть осадного *инвентаря*, стреляет в камень из орудия такого типа. Орудие опирается на парапет. Сбоку лежит праща с камнем - обстоятельство, которое указывает на относительную мощность ручной пушки, поскольку, несомненно, каждый механизм должен был использоваться поочередно. В другом месте всадник держит небольшой пистолет с удлинителем; дуло поддерживается штырем, закрепленным на помпоне седла. Таким образом, прицелиться ему было невозможно, и он вел огонь рукой.

Чуть позже, чтобы предотвратить эффект отдачи, под стволом, немного не доходя до центра, было добавлено нечто вроде крюка, предназначенного для проверки изделия. При выстреле она опиралась на вилку или на стену; отсюда название *arquebuse à croc*, которое заменило *название canon à main*.

Рис. 68.- Аркебузир. Рисунок и гравюра Ж. Аммана.

Arquebuse à croc иногда весил от пятидесяти до шестидесяти фунтов, имел длину от пяти до шести футов и в принципе был приспособлен главным образом для стрельбы со стены; он был немного облегчен, чтобы его могли использовать пешие солдаты, которые, однако, никогда не стреляли из него без неподвижного или подвижного упора.

Неудобство ведения огня рукой, которое, к тому же, мешало правильному направлению снаряда, вскоре было частично устранено, если к стволу приделать ложу для стрельбы с плеча и замок для спички, называемой *серпентином*, которую нужно было только спустить, чтобы воспламенить порох в отверстии для касания. Именно такой аркебуз со спичечным замком до сих пор используется некоторыми восточными народами в наше время, и именно он обеспечил победу испанцам в битве при Павии.

Хотя спичечный аркебуз, который был облегчен и назывался *mousquet*, оставался обычным оружием пехоты до времен Людовика XIII, против использования *серпентина* оставалось много серьезных возражений. Он заставлял солдата всегда иметь при себе зажженную спичку или какое-либо средство для зажигания огня. Кроме того, почти для каждого выстрела нужно было так отрегулировать спичку, чтобы ее конец, помещенный в головку *серпентина* (замка), точно входил в горлышко; затем горлышко нужно было открыть; эти операции были, так сказать, невозможны для конных людей, которые в то же время должны были управлять своими лошадьми.

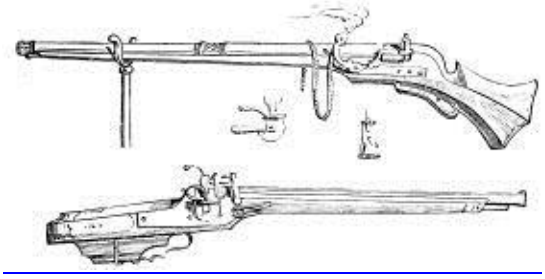


Рис. 69.- Аркебус с колесом и спичкой.

Около 1517 года немцы изобрели винтовую пластину, называемую *à rouet,* - колесный замок (рис. 69).

Испанцам принадлежит заслуга последующего усовершенствования, тип которого в некоторой степени сохранился в наших ударных ружьях, которые, в свою очередь, только что были заменены игольчатыми ружьями. Испанская винтовая пластина, часто называемая винтовой пластиной *Микеле*, имела снаружи пружину, которая в крайнем подвижном положении давила на одну из защелок молотка; когда ружье взводилось, другая защелка давила на штифт, выступавший изнутри и проходивший по винтовой пластине; Этот штифт можно было вынуть, и тогда пружина воздействовала на молоток, который больше не сдерживался; кремень (так как в то время к ружью прилагался кремень) ударялся о ребристую стальную пластину, составлявшую часть крышки затворной кастрюли, и действие кремня на пластину вызывало огонь.

Среди оружия, использовавшегося в XVI веке, было одно, называвшееся *петриналом* или *пуатриналом* (петронелом), из-за изогнутой ложи, которая упиралась в грудь. Этот короткий и тяжелый аркебуз, который мог метать шары, но очень большого размера, на небольшое расстояние, обычно подвешивался к плечу с помощью ремня или широкого перекрестного пояса.

Этим оружием были вооружены легкие отряды, получившие название *карабинов*; от этого оружие стало называться *карабином* - обозначение, которое с тех пор получило совсем другое значение.

Рис. 70.- Боевой топор и пистолет XVI века. (Музей артиллерии, Париж.)

Затем последовали *пистоли* и *пистолеты*, названные так, как утверждается, потому что они были изобретены в Пистойе; но, соглашаясь с другими этимологами, мы можем также предположить, что они обязаны своим названием тому факту, что их отверстие было одинакового диаметра с *отверстием пистоля*, монеты того времени. Самые ранние пистолеты были сделаны на колесиках (*à rouet*), а длина ствола не превышала фута. Впоследствии они менялись по форме и назначению; некоторые из них производили несколько выстрелов подряд, а в других случаях пытались совместить пистолет с кинжалом или боевым топором. (Рис. 70 и др.) Это очень красивый образец.

Не забудем отметить, что в *оружии*, которое можно назвать *les armes de luxe*, на высокоотделанном оружии совместно применялись спичечница и колесо, причем это сочетание было доступным.

Винтовая пластина *à miquelet*, усовершенствованная в результате французских экспериментов, привела к появлению механизма, названного кремневым замком (*fusil*). Тогда же появились пистолеты и аркебузы с кремневыми замками, как раньше были пистолеты и аркебузы с колесами. Впоследствии пояснение стало абсолютным термином, и все оружие стало называться *fusil*.

Рис. 71.- Знамя анжерских меченосцев.

КАРЕТЫ И СЕДЛА.

Всадничество у древних. - Верховая лошадь и повозка. - Колесницы, вооруженные косами. - Транспортные средства римлян, галлов и франков: Carruca, Petoritum, Cisium, Plaustrum, Basterna, Carpentum. - Различные виды седла в рыцарские времена.- Шпора - отличительный знак знати: ее происхождение.-Седло, его происхождение и модификации.-Тилтер.-Колесницы.-Мулы магистратов.-Корпорации седельщиков и упряжников, лоримеров, кучеров, каретников, блейзониров и седельщиков.

Лошадь была описана Бюффоном как "самое благородное завоевание, сделанное человеком". Историки, как священные, так и светские, сообщают нам, что это завоевание относится к самым отдаленным временам. В Книге Иова есть такое великолепное описание: "Тогда сказал Господь: "Дал ли ты коню силу? облек ли ты шею его громом? Можешь ли ты заставить его бояться, как кузнечика? Он бьет лапами в долине и радуется силе своей: он идет навстречу вооруженным людям. Он насмехается над страхом и не боится, и не отступает от меча. Колчан бьется о него, сверкающее копье и щит. С ожесточением и яростью глотает он землю; не верит он, что это звук трубы. Он говорит среди труб: "Ха, ха"; и чует запах битвы вдали". Священный писатель имеет в виду именно огненное животное, обученное для войны и послушное хозяину, который его обучил.

Ксенофонт в своем "Трактате о всадничестве" и "Наставнике конницы", а также Диодор в "Истории" - одни из тех греков, которые приводят самые многочисленные свидетельства того, в каком почете были конные упражнения. Среди латинян Вергилий, говоря о погребальных играх, устроенных Акестом в честь Анхиза, рассказывает, что римскую молодежь обучали конному искусству, как это делали троянцы. Гонки на лошадях и колесницах, которые проводились на торжественных играх в Греции, всегда справедливо отмечались; так же как и те, что продолжались в Риме и во всех великих городах римского мира до пятого или шестого века.

Мы склонны полагать, что использование седла и повозки было введено примерно в одно и то же время. Но, похоже, на колесницы редко садились только вожди, которые сражались с возвышения, пока оруженосцы управляли лошадьми.

Рис. 72. Каррука, или повозка для удовольствий, запряженная парой лошадей, датируемая V-X веком. (Взято из рукописи девятого века, хранящейся в Королевской библиотеке в Брюсселе).

Киру Великому приписывается первая идея вооружения колесниц косами, которые разрубали на куски во всех направлениях тех, кто противостоял движению машины или был сброшен вниз силой удара. Такие же военные повозки встречались у галлов; царь по имени Битуит, попав в плен к римлянам, появился на своей колеснице, вооруженной косами, в триумфальной процессии покорившего его полководца.

Рис. 73.- Телега, запряженная волами, конец XV века. (Взято из "Chroniques de Hainault", MS. в Королевской библиотеке в Брюсселе).

Верховая езда не только практиковалась, но и была доведена до высшей степени совершенства среди народов древности; а использование колесниц в прежние времена было почти повсеместным на войне и в некоторых государственных случаях. У римлян и в подражание им у галлов, которые гордились тем, что являются искусными строителями повозок, было несколько видов колесных транспортных средств. К числу тех, что были приняты римлянами и галлами, но отвергнуты франками, предпочитавшими ездить верхом, относились *carruca*, или *carruque*, с двумя колесами и парой лошадей (илл. 72), богато украшенная золотом, серебром и слоновой костью; *pilentum* - четырехколесная повозка с матерчатым пологом; *petoritum* - открытая повозка, пригодная для быстрого передвижения; *cisium* - повозка-корзина, запряженная мулами и используемая для дальних путешествий; и, наконец, различные повозки - *plaustrum, serracum, benne, camuli*

(грузовики) и т. д. Последние, которые использовались в основном как полевые повозки, продолжали использоваться даже после того, как прогулочные повозки полностью исчезли. Оставались, правда, независимо от мулов, *basterna* и *carpentum*, государственные повозки эпохи Меровингов, но такими средствами передвижения пользовались только королевы и дамы высокого ранга, неспособные к длительным путешествиям верхом, тогда как мужчины, даже короли и высокие особы, покраснели бы, если бы их перевозили как "святые реликвии", как живописно выразился один из придворных Карла Великого; Но уж точно не в эпоху "ленивых королей", когда, как хорошо сказал Буало, - "В Париже четыре вола...

"В Париже четыре вола, в темпе мягком и медленном,

Дрю, неторопливый монарх, когда выходил на воздух".

"Рыцарство, - писал М. ле Маркиз де Варенн, - упражнения которого были образом войны, сделало всадничество новым искусством, всегда необходимым в воспитании дворянства; и *шевалье* вскоре стал синонимом человека хорошего происхождения". В "Книге фактов", написанной в начале XV века "Бон Шевалье Мессиром Жаном ле Мэнгром, прозванным *Баусико*, маршалом Франции", перечисляются упражнения, которые должен был пройти юноша, стремящийся к титулу дворянина:- "Они старались вскочить (*sailler*) на колесницу, полностью вооруженную; *item*, вскакивали, не ставя ноги в стремя, на колесницу во всем ее вооружении; *item*, вскакивали с земли в седле на плечи высокого человека на большой лошади, схватив его одной рукой за рукав, без другой помощи; *элемент*, положив одну руку на луку седла крупного возницы, а другую - возле ушей, взяв его за гриву и с ровной земли перепрыгнув на другую сторону (*côté*) возницы."

Шевалье Баярд, будучи еще пажом герцога Савойского и всего семнадцати лет от роду, совершил, как рассказывает его историк, чудеса на лугах Энай, в Лионе, перед королем Карлом VIII, "вскочив на своего возницу", и своим управлением им создал благоприятное впечатление о своих достоинствах. Этого достаточно, чтобы показать, как оценивалось владение лошадью. Никто не считался доблестным рыцарем, пока не доказал свою доблесть в поединках и турнирах (рис. 74) в ранге оруженосца. Хотя его функции в основном заключались в служении, оруженосец, стоявший выше пажа, был для рыцаря скорее помощником и спутником, чем слугой. В его обязанности входило носить оружие рыцаря, отвечать его стол, дом и лошадей. На поле боя он оставался в тылу рыцаря, готовый защитить его, поднять, если он будет повержен, и предоставить ему, если нужно, другого коня или другое оружие. Он охранял пленников, захваченных рыцарем, и иногда сражался за него на его стороне.

Главный признак, отличающий рыцарей от оруженосцев, заключался в материале, из которого были сделаны их шпоры: у первых - из золота, у вторых - из серебра. Известно, что во время катастрофической битвы при Кортрейе фламандцы собрали после боя с убитых четыре тысячи пар золотых шпор; следовательно, четыре тысячи рыцарей из армии Филиппа Красивого пали.

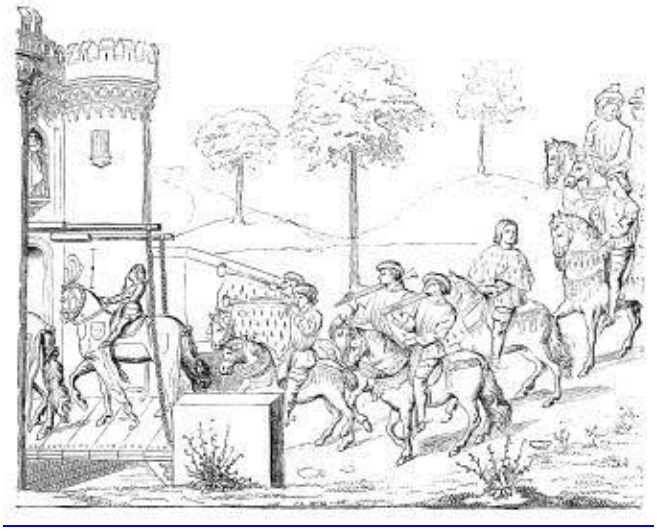


Рис. 74. Рыцарь, входящий в списки. (С миниатюры из "Турнуа короля Рене").

Для того *чтобы получить* золотые *шпоры* (выражение, ставшее пословицей), необходимо было, чтобы тот, кто претендовал на эту честь, совершил какой-нибудь доблестный поступок, доказав, что он достоин быть "нареченным", или вооруженным рыцарем. Церемония принятия начиналась с вручения шпор; и тот, кто вручал рыцарский орден, будь то король или принц, снисходил до того, чтобы надеть и закрепить шпоры для получателя. В соответствии с тем же принципом, когда рыцарь, совершив проступок или трусливый поступок, подвергался порицанию или исправлению, именно с лишения или смены шпор начиналась его деградация. За незначительный проступок герольд заменял серебряные шпоры на золотые, что низводило рыцаря до уровня оруженосца. Но в случае "конфискации", как это называлось, палач или повар отрезали ремешки шпор, или их срубали топором на свалке: бесчестье было будущим уделом того, кто подвергся этому публичному позору.

Привилегия носить шпоры считалась знаком независимости и власти; поэтому, когда благородный человек выражал веру и почтение своему государю, он был обязан снять шпоры в знак вассалитета. В 816 году, еще до учреждения рыцарства, собрание лордов и епископов запретило церковникам перенимать профаническую моду на ношение шпор, преобладавшую в то время среди высших слоев духовенства.

Использование шпор, по-видимому, восходит к древнейшим временам. Происхождение этого слова вызывает много споров. Со времен Людовика Дебоннера ее называли *spuors*, что в Германии превратилось в *sporen*, в Италии - *sperane*, в Англии - *spur*, во Франции - *éperon*. Латиняне называли его *calcar* (что первоначально означало петушиную шпору), несомненно, от формы, которую впервые придали шпоре. Эта форма странным образом менялась на протяжении веков. Самой древней известной формой является шпора, найденная в гробнице королевы Брунехо, умершей в 613 году, которая просто похожа на шампур. Похоже, что такая форма сохранялась долгое время; но с начала XIII до конца XVI века шпору можно увидеть в виде розы или звезды с вращающимся гребнем, и в основном она была выполнена в очень богатой и тонкой манере. В тот период, когда лошади были одеты в сталь или кожу, шпоры обязательно были очень длинными, чтобы доставать до боков животного (рис. 75 и 76). Сохранившиеся шпоры Годфрида Бульонского (их подлинность вызывает большие сомнения) выполнены в этом стиле. В царствование Карла VII молодые дворяне носили, скорее для показухи, чем для использования, шпоры, гребень которых был размером с ладонь и крепился на конце металлического стержня длиной в полфута.

Таким образом, если с незапамятных времен каждый конник "чувствовал шпору", то, по крайней мере, был период, когда все виды шпор не могли без разбора применяться к бокам каждого представителя конного рода. "Есть, - пишет Брунетто Латини, писатель XIII века, в своей "Сокровищнице всех вещей" - своего рода энциклопедии эпохи, - лошади нескольких видов:

чарджеры, или высокие лошади, для боя, откуда выражение "садиться на высокого коня"; другие, для мягких упражнений, используют полукровок, которые также назывались амблерами и хакнеями; третьи используют вьючных лошадей, *куртанов* (стреноженных лошадей), для перевозки груза (*somme*)". *Somme* здесь означает ношу, а то, что мы сейчас называем багажом, состояло из запасного оружия и хауберка, которые рыцарь старался взять с собой, отправляясь на войну. Кобылы и *бат-лошади* (лошади, несущие *бат*, или груз) предназначались для сельского хозяйства и других полевых работ, и именно поэтому рыцарю не разрешалось ездить на них. Заставить рыцаря сесть на кобылу, как и лишить его шпор, было одним из самых унизительных наказаний, которые только можно было наложить на него, и отныне "любой, кто заботился о своей чести, не прикоснулся бы к этому опозоренному рыцарю больше, чем к небритому идиоту (прокаженному)".

Рис. 75. Немецкая шпора.

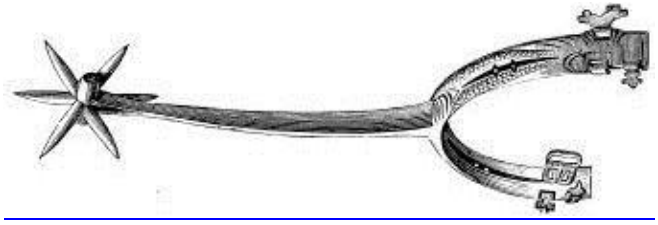


Рис. 76.- Итальянская шпора.

Рис. 77. Рыцарь, вооруженный и снаряженный для войны. (Музей артиллерии, Париж.)

Лошади французских рыцарей были без ушей и гривы, а у германцев - без хвостов. По мнению Каррион-Нисаса, причиной этих увечий были доспехи лошади и стиль, в котором она была запряжена. В другом месте мы уже отмечали, что если люди были закованы в сталь, то их лошади были не менее тяжело закованы (рис. 77). Все доспехи и упряжь лошади назывались упряжью; пластины из стали или кожи (так как часто использовалась и кожа) назывались *бардами*. Мы находим не только перечисление предметов, из которых состояла упряжь - *шанфрен, нос, фланкои* и т. д. - но и примеры, свидетельствующие о пышности этого снаряжения лошади. Нам, однако, нет нужды долго останавливаться на этом предмете, который относится скорее к изготовлению оружия; но несколько слов необходимо сказать о седле, которое, если можно так выразиться, является орудием всадничества, а не частью доспехов.

Похоже, что в ранние времена седло было неизвестно и никогда не вводилось у некоторых народов, которые, кстати, были наиболее известны в искусстве обучения лошади и приведения ее в рабочее состояние. Фессалоникийцы и нумидийцы ездили на голой спине, без седла и стремен, крепко сидя на лошади просто за счет давления коленей и икроножных ног; эта поза до сих пор сохранилась у самых смелых всадников на Востоке и в Африке. Гиппократ приписывает распространенные и тяжелые болезни бедер и ног, которыми страдали скифы, недостаточной опоре всадника на лошади. Гален делает такое же замечание относительно римских легионов, которые ввели седло только около 340 года христианской эры. Галлы и франки не использовали ни седла, ни стремена; но когда были приняты стальные доспехи, рыцарям было невозможно сохранять равновесие без помощи седла или выдерживать малейшие удары, которым они подвергались, поскольку доспехи делали их в некотором роде жесткими или мало гибкими на их крупных лошадях.

Поэтому они прибегали к высокому или, скорее, глубокому седлу, плотно прилегающему к бедрам и пояснице, с большими стременами, служащими опорой для ног. Поскольку все части доспехов были великолепно украшены, то и седла, которые также находились на виду, не были обделены вниманием, как и другие украшения животного. Выгравированные и чеканные, они были также позолочены и раскрашены, и таким образом, вместе со щитом, помогали отличить по "устройствам", которые они несли, вооруженного воина, полностью закрытого стальной оболочкой (рис. 78-81).

Что касается стремян, от которых не осталось и следа ни у греков, ни у римлян, то можно сказать, что они появились одновременно с изобретением седла. Они появились в самые ранние времена правления династии Меровингов; и если мы примем германскую этимологию, которую предлагают ученые (*streben,* to support one's self), то название и предмет были введены франками в Галлии. Как бы то ни было, без них больше не обходились, особенно на войне, когда вес доспехов делал их использование необходимым. Конечно, во времена рыцарства они были очень большими, массивными и неуклюжими. Когда их размер и вес уменьшились, они стали изготавливаться с большей тщательностью и превратились в предметы искусства, украшенные хитроумными орнаментами, гравировкой, чеканкой и позолотой.

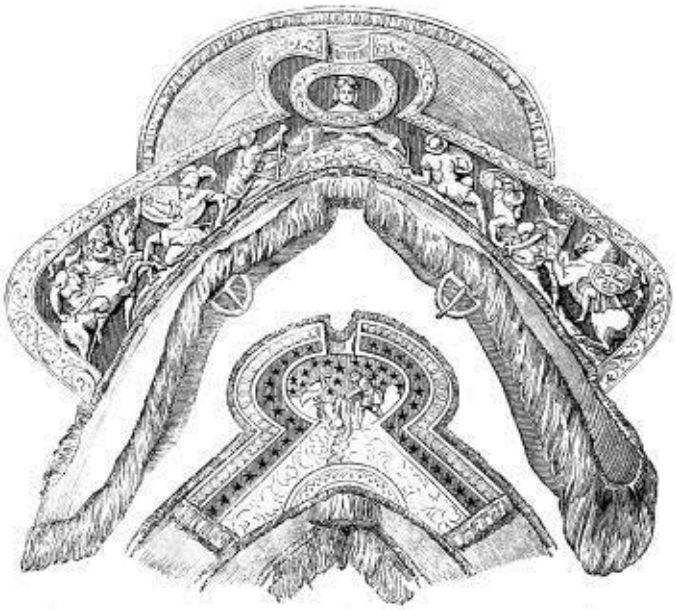


Рис. 78 и 79. Турнирные седла, украшенные росписью, взяты из Реальной оружейной палаты в Мадриде. Шестнадцатый век. (Сообщено М. Ач. Жубиналем.)

В соответствии с мнением, которого придерживается М. де ла Варенн, мы уже приписывали отказ от использования частных карет презрению, с которым франки относились к способу передвижения, считавшемуся ими женоподобным. Но, следуя тому же автору, мы должны заметить, что причину можно найти и в том жалком состоянии, в которое после упадка римлян пришли великолепные дороги, проложенные ими во всех завоеванных провинциях. В городах же улицы, узкие, кривые и не имеющие регулярного направления, очень часто представляли собой сплошные ямы и трясины. Филипп Август I приказал вымостить некоторые улицы Парижа тем самым *лютесом*[13] , который уже во времена римского завоевания заслужил громкий эпитет *"жирный"*. Принцы и дворяне, которые, как шутливо заставляет Мольера сказать Маскарилья, боялись "оставить отпечатки своих башмаков в грязи" и не могли без труда разъезжать по городам в каретах, прибегали к помощи лошади или мула. Дамы также пользовались ими, но очень часто, если их не везли в повозках, они ехали на подушке позади всадника.

Рис. 80. Капаризон лошади Изабеллы Католической (предоставлено М. Ач. Жубиналем).

В XIII веке колесницы появились вновь, но мода на них продержалась недолго, так как Филипп Справедливый в одном из пунктов своего ордонанса 1294 года запретил их, объявив, что "ни один гражданин не может иметь колесницу".

Колесницы по-прежнему использовались в процессиях, но королевы часто ездили верхом. Изабелла Баварская ехала на прекрасном , а ее фрейлины и служанки также были верхом, когда она въезжала в Париж, чтобы обручиться с Карлом VI. А когда Мария Английская, отправившаяся замуж за Людовика XII, въезжала в Аббевиль, она, как рассказывает Робер де ла Марк, тоже была верхом на палфри, как и большинство ее дам, "а остальные - в колесницах; а король, верхом на

большом, резвом гнедом коне, приехал принять свою невесту, со всеми господами из его дома и из его охраны на лошадях". Встреча Генриха VIII и Франциска I в лагере на Поле Золотой Ткани представляла собой самую прекрасную демонстрацию когда-либо виденных наряженных лошадей, украшенных и обставленных с небывалым богатством (рис. 82).

Рис. 81. Сукно для седла. Шестнадцатый век.

Карл V. из-за частых приступов подагры вскоре был вынужден отказаться от верховой езды. Когда он отправлялся в деревню или в путешествие, его обычно сопровождали сани и кресло. Мулы несли сани, в которых он мог откинуться, а носильщики несли кресло, снабженное подвижной спинкой; на его четыре опоры можно было накинуть что-то вроде навеса из холста или кожи.

ВЪЕЗД КОРОЛЕВЫ ИЗАБЕИ БАВАРСКОЙ В ПАРИЖ.

С миниатюры в "Хрониках" Фруассара, Национальная библиотека, Париж.

В 1457 году послы Ладислава V, короля Венгрии, преподнесли Марии Анжуйской, королеве Франции, колесницу, которая вызвала восхищение всего двора и жителей Парижа, "потому что, - как говорит историк того времени, - она была *бранлантовая* (подвешенная) и очень богатая".

Рис. 82.- Генрих VIII в лагере на Поле Золотой Ткани (1520). Из барельефов Отеля Бург Герольда в Руане.

Трудно согласовать вывод, который можно сделать из указа Филиппа Красивого, с утверждением многих историков, что кареты впервые появились во Франции только во времена Франциска I. Этот вопрос до сих пор вызывает сомнения. Тем не менее, можно предположить, что историки имеют в виду, что кареты, вместо того чтобы быть единственным транспортным средством, используемым в Париже во времена Франциска I, были лишь колесницами, более великолепными и роскошными, чем все, что видели до этого времени. Но мы точно знаем, что в Средние века на лошади и муле ездили все: и горожане, и дворяне, и женщины, и мужчины. Об этом свидетельствуют конные засовы на улицах - слишком узкие, очевидно, если не для одной кареты, то, по крайней мере, для двух, чтобы проехать друг другу, - и кольца, закрепленные на дверях . Особенно часто на мулах ездили степенные люди, такие как магистраты и врачи, которым приходилось "прогуливаться" по городам. Пословичное выражение "заботиться о муле", означающее нетерпеливое ожидание, происходит от обычая слуг адвокатов оставаться во дворе дворца, чтобы присматривать за верховыми лошадьми или мулами, принадлежащими их хозяевам.

Согласно Совалю, две первые кареты, увиденные в Париже и вызвавшие удивление народа, принадлежали: одна - королеве Клод, первой жене Франциска I, а другая - Диане Пуатье, его любовнице.

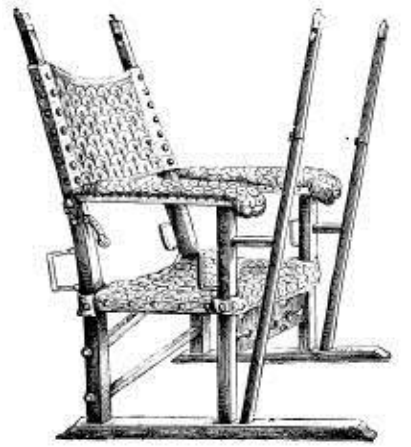


Рис. 83.- Седан-кресло Карла V (Оружейная палата, Мадрид).

Этой моде вскоре последовали; настолько, что даже там, где законы о роскоши все еще считались эффективными, мы находим парламент, умоляющий Карла IX запретить движение карет (*coches*) по городу. Вплоть до начала семнадцатого века магистраты продолжали посещать судебные инстанции на своих мулах. Кристофер из Тоу, отец знаменитого историка и первый председатель

парламента, был первым, кто приехал сюда в карете; но только потому, что он страдал от подагры, поскольку его жена продолжала ездить верхом, сидя на подушке позади слуги.

У Генриха IV была только одна карета. "Я не смогу повидаться с вами, - написал он однажды Сюлли, - потому что моя жена пользуется моей каретой (*coche*)". Эти кареты не были ни элегантными, ни удобными. Для дверей в них служили кожаные фартуки, которые задергивались или открывались для входа или выхода, а для защиты от дождя или солнца - такие же занавески.

Во времена Людовика XIII маршал Бассомпьер заказал для себя стеклянную карету, которая считалась настоящим чудом: это послужило толчком, который привел к продуктивной эре современного каретостроения.

Раньше в Париже, как явствует из многочисленных документов, существовало несколько корпораций, представлявших ремесло шорника. Сначала появились *selliers-bourreliers*, а затем *selliers-lormiers-carrossiers*. Привилегии первых обеспечивали им специальное производство седел и упряжи (хомутов и других изделий для тягловой силы). Вторые производили также кареты, уздечки, вожжи и т.д. Другой очень древней корпорацией были *лормейстеры-эпероньеры* - "ремесленники", говорится в глоссарии Жана де Гарланда, "которым очень покровительствовали военные дворяне, потому что они изготавливали посеребренные и позолоченные шпоры, металлические нагрудники для своих лошадей и хорошо выполненные биты". Были также *шапюиссьеры*, которые делали седельные луки и вьюки для ношуемых животных, в основном из ольхового дерева.

Блазеньеры и *кюре* покрывали кожей вьюки и седла, подготовленные *чапюиссьерами*, и, наконец, седельные художники украшали их либо в соответствии с модой, которая всегда была всесильна во Франции, либо по законам геральдики, когда они предназначались для людей высокого ранга для государственных или военных целей.

Рис. 84.- Знамя корпорации грузчиков Тоннерре.

ЗОЛОТЫЕ И СЕРЕБРЯНЫЕ ИЗДЕЛИЯ.

Древность.-Трезор де Гварразара.-Периоды Меровингов и Карловингов.-Церковные украшения.-Превосходство византийских ювелиров.-Прогресс искусства в результате крестовых походов.-Золото и эмали Лиможа.-Ювелирные изделия перестают ограничиваться религиозными целями.-Прозрачные эмали.-Джин из Пизы, Аньоло из Сиенны, Гиберти.-Великие художники и скульпторы из мастерских ювелиров.-Бенвенуто Челлини.-Золотые мастера Парижа.

В замечаниях о мебели мы были вынуждены вторгнуться в область, к которой теперь снова приближаемся; ведь, прослеживая историю светской и религиозной роскоши, мы не можем не столкнуться с ювелирами и их великолепными произведениями. Поэтому нам не раз придется кратко указать на некоторые важные факты, уже описанные в предыдущих главах.

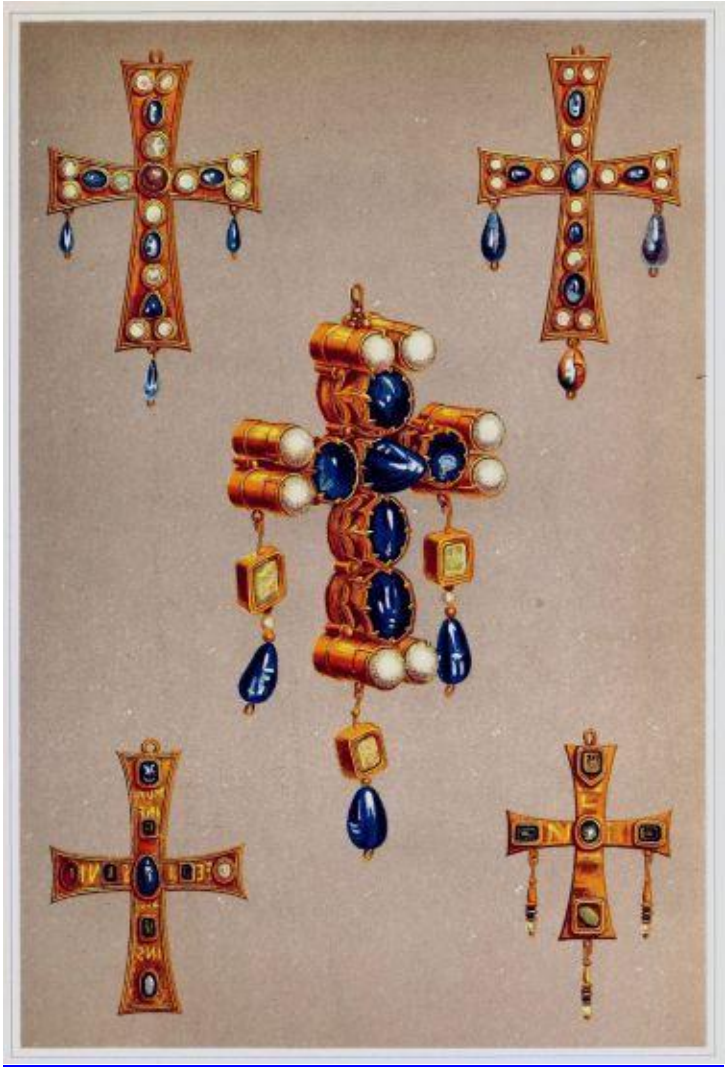
Известно, что в давние, даже самые отдаленные времена, искусство ювелира процветало. Вряд ли найдется хоть одно древнее повествование, в котором не упоминались бы драгоценности; и каждый день находки драгоценных предметов, найденных в руинах и гробницах, по-прежнему свидетельствуют о высоком уровне совершенства, которого достигло искусство работы с золотом и серебром среди давно исчезнувших рас.

Галлы, оказавшись под властью римлян, успешно занимались золотым делом. Можно еще сказать, что триумф христианской религии при Константине Великом, поощряя внутреннее убранство культовых сооружений, придал новый импульс развитию этого прекрасного искусства.

Папы, сменившие Святого Сильвестра (который стимулировал либеральность Константина), продолжали накапливать в церквях Рима самые дорогие и массивные изделия из золота. Один только Симмах (498-514 гг.), согласно подсчетам Серу д'Агинкура, обогатил сокровища базилик на 130 фунтов золота и 1700 фунтов серебра, из которых были изготовлены предметы тончайшей работы. Именно при дворе греческих императоров были взяты примеры этого великолепия; мы слышим, как святой Иоанн Златоуст восклицает: "Все наше восхищение в настоящее время припасено для ювелиров и ткачей"; хорошо известно, что из-за своей смелой неосторожности в обличении экстравагантности императрицы Евдоксии, этот красноречивый отец Церкви искупил в изгнании и гонениях свое горячее рвение и свою искренность.

Рис. 85.- Галлический браслет, из Кабинета древностей. (Имп. библиотека, Париж.)

Блестящие образцы золотых изделий вестготов, которые в 1858 году были обнаружены на поле Гуаррасар, недалеко от Толедо, и которые были получены для музея Клюни, бросают новый свет на памятники того периода. Далеко не указывая на какой-либо оригинальный стиль, они служат еще одним доказательством того, что варвары, пришедшие с севера, подверглись в искусстве византийскому влиянию. Наиболее примечательной, не только по размерам и чрезвычайному богатству, но и по особенностям украшений, является вотивная корона, предназначенная для подвешивания, по обычаю тех времен, в священном месте - корона Рекесвинта, правившего готами в Испании с 653 по 672 год. Он состоит из большой филенки, соединенной между собой, и сформирован из двойной пластины тончайшего золота. Тридцать неограненных сапфиров и столько же жемчужин, регулярно чередующихся, расположенных в три ряда и в четырехугольниках,[14] видны на его внешней окружности. Промежутки между камнями занимают чеканные орнаменты. Вотивная корона короля Суинтилы, которую мы здесь воспроизводим (рис. 86), полностью такая же богатая, и примерно на тридцать лет старше.



ЗОЛОТЫЕ КРЕСТЫ КОРОЛЯ ГОТОВ.

Найдены в Гуарразаре. Седьмой век. (Музей отеля Клюни) (Взято из работы мсье Фердинанда де Ластейри).

Он выполнен из массивного золота, украшен сапфирами и жемчугом, расположенными в виде роз, и отделен двумя бортиками, аналогично украшенными изысканными камнями. Но оригинальность этого драгоценного камня заключается в буквах, свисающих в виде подвесок с его нижней грани. Эти ажурные буквы заполнены маленькими кусочками красного стекла, оправленного в золото; их сочетание представляет собой следующую надпись: "*Suintilanus Rex offeret*" (подношение короля Суинтила). Каждый из них подвешен к фибуле на цепочке с двойными звеньями, поддерживающей подвеску из фиолетового сапфира грушевидной формы. Наконец, корона подвешена на четырех цепочках, прикрепленных к круглой вершине из горного хрусталя.

Рис. 86. Вотивная корона Суинтилы, короля вестготов с 621 по 631 год. (Оружейная палата, Мадрид.)

"Пять из корон, столь удачно обнаруженных в Гуарразаре, - говорит М. де Ластейри, - имеют кресты. Они, прикрепленные цепочкой к той же круглой вершине, очевидно, предназначались для того, чтобы оставаться подвешенными по всей окружности короны". Крест, принадлежащий короне Рекесвинта, безусловно, самый богатый; восемь крупных жемчужин и шесть сапфиров, все вмонтированные в ажур, украшают его переднюю часть. Четыре других креста имеют форму, которая в геральдике называется *croix patée*; но они различаются по размеру и по украшениям, которыми они украшены.

Мы уже говорили, что короли и вельможи эпохи Меровингов демонстрировали в своих тарелках и в некоторых предметах своей государственной обстановки богатство золотых изделий, пышность которых обычно противоречила хорошему вкусу. Мы видели за работой знаменитого святого Элоя, епископа-золотых дел мастера; мы упомянули не только его замечательные изделия, но и то влияние, которое он оказал на целый исторический период искусства. Наконец, мы заметили, что Карл Великий, чьей целью, похоже, было не только подражать Константину, но и превзойти его, великолепно украсил церкви произведениями искусства, не уступая в этом бесчисленным великолепиям, которые содержали его дворцы.

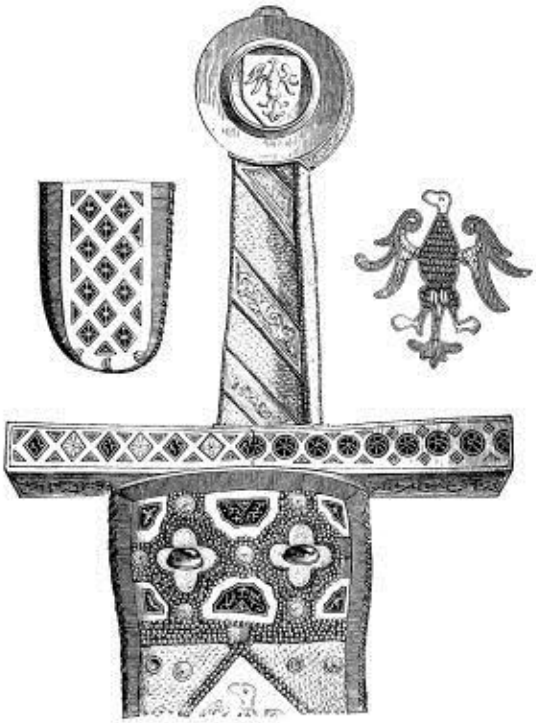


Рис. 87. Меч Карла Великого. Хранится в императорской сокровищнице в Вене.

Согласно преданию, утрата большинства прекрасных золотых изделий, принадлежавших этому монарху, могла быть вызвана тем обстоятельством, что они были разложены вокруг него в погребальной камере, где было помещено тело после смерти; и императоры Германии, его преемники, возможно, не побрезговали присвоить эти богатства, некоторые редкие образцы которых, особенно диадема и меч, до сих пор хранятся в Венском музее (рис. 87 и 88).

Церковная показуха, заметно угасшая в период бед и страданий, через которые прошла церковь в VII и VIII веках и которым должна была положить конец власть Карла Великого, с этого времени проявилась в необычайной степени. Например, было подсчитано, что при Льве III, занимавшем понтификальную кафедру с 795 по 816 год, вес дощечек, которые папа дарил для обогащения церквей, составил не менее 1 075 фунтов золота и 24 744 фунтов серебра!

Рис. 88. Диадема Карла Великого. Хранится в императорской сокровищнице в Вене.

К этому периоду относится знаменитый золотой алтарь базилики святого Амвросия Миланского, выполненный в 835 году по заказу архиепископа Ангильберта мастером Вольвиниусом, который, несмотря на свою огромную внутреннюю ценность, дошел до нашего времени. "Четыре стороны этого памятника, - пишет М. Лабарте, - отличаются чрезвычайным богатством. Передняя часть, полностью выполненная из золота, разделена на три панели каймой из эмали. Центральная панель

представляет собой крест из четырех равных проекций, образованных филенками орнамента из эмали, чередующимися с драгоценными камнями без огранки, но отполированными. В центре креста восседает Христос. Символы евангелистов занимают его ветви. По три апостола расположены в каждом углу. Все эти фигуры выполнены в рельефе. Правая и левая панели содержат по шесть барельефов, сюжеты которых взяты из жизни Христа; они окружены бордюрами из эмалей и драгоценных камней, расположенных попеременно. На двух боковых сторонах, выполненных из серебра, разбавленного золотом, изображены очень богатые кресты, выполненные в том же стиле, что и бордюры. Задняя часть, также выполненная из серебра с позолотой, разделена на три большие панели: в центре - четыре медальона, в каждой из остальных - по шесть барельефов, сюжетами которых послужили жития святого Амвросия. На одном из медальонов центральной панели изображен святой Амвросий, принимающий золотой алтарь из рук архиепископа Ангильберта; на другом святой Амвросий дает благословение Вольвинию, мастеру золотых дел (*magister faber*), как он обозначен в надписи, передающей нам имя автора этого произведения, о котором никакое описание не может дать точного представления".

Не только Италия обладала искусными ювелирами и поощряла их. Среди других просвещенных и активных сторонников церковного золотого дела мы имеем, в частности, череду епископов Осерра, к которым следует добавить Хинкмара, епископа Реймского, который распорядился изготовить великолепную святыню для мощей прославленного покровителя своей церкви. Она была обложена серебряными пластинами, а ее границы украшали статуи двенадцати епископов.

Но, несмотря на все свое художественное великолепие, ювелирные изделия Запада могли показаться лишь отражением чудес, творимых в ту же эпоху золотых дел мастерами Востока, или византийцами, если воспользоваться общепринятым термином.

Один из самых любопытных образцов византийского искусства, сохранившийся в России, представляет собой золотой ковчег, обшитый пластиной из серебра, в центре которой находится рельефное изображение Распятия. Над головой, на золоченом нимбе, надпись на греческом языке: "Иисус Христос, Царь Славы". Это сокровище, отличающееся чрезвычайной отделкой, покрыто мозаикой из драгоценных камней разных цветов, в перегородках из золота; крест четвертован в эмали, с серебряной филигранью. На задней стороне выгравированы имена архимандрита Николая. Это работа X века, и была найдена в Иверском монастыре на горе Афон.

Рис. 89. Византийский реликварий с эмалью, привезенный с горы Афон. Десятый век. (Коллекция М. Себастьянофа).

Если до нас дошли редкие образцы только ювелирных украшений, датированные ранее XI века, это можно объяснить не только тем, что их внутренняя ценность указывала на них нецивилизованным людям как на подходящие объекты для грабежа во время нашествий,

произошедших после правления Карла Великого, но и, как мы уже отмечали в другом месте, повторным внедрением церковной мебели, что было в какой-то степени необходимым результатом обновленной архитектуры. Было правильно приспособить стиль пластины к стилю здания , которое она должна была украшать. В формах, которые в то время использовались для различных предметов церковной утвари, проявилось влияние сурового стиля, заимствованного из первоначального византийского типа; последний, кроме того, объяснялся репутацией, особенно в металлургии, которой пользовался город Константина, и к которой обычно прибегали на Востоке, когда брались за какую-либо важную работу.

Немецкая школа приобретает византийский характер благодаря браку императора Оттона II с греческой принцессой Теофанией (972 г.) - союзу, который, естественно, связал обе империи более тесными узами и привлек в Германию с Востока значительное число художников и ремесленников. Из сохранившихся произведений того периода одним из самых замечательных является богатая золотая обложка книги Евангелий, хранящаяся сейчас в Королевской библиотеке в Мюнхене; на ней в тисненом стиле выполнены различные барельефы большой тонкости и чистоты, отличавшие в то время греческую школу.

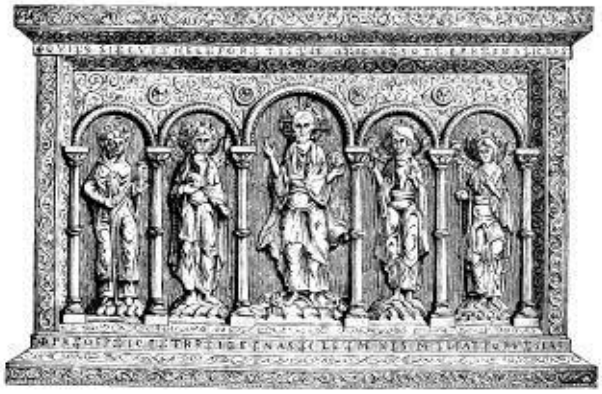


Рис. 90.- Золотой алтарь, подаренный императором Генрихом II древнему собору Базеля, ныне хранящийся в музее Клюни.

Император Генрих II был, таким образом, приветствуем (*bien-venu*) и, если можно так выразиться, благосклонен к состоянию искусства в Германии, когда, возведенный на престол в 1002 году и вдохновленный пылким благочестием, он стремился с помощью княжеской щедрости к церквям превзойти даже Константина и Карла Великого. Именно Генриху Базельский собор обязан украшениями алтаря, с которыми по богатству не может сравниться ни одно, кроме миланского, но при этом он не напоминает его своим стилем, который потерял все следы античности и представляет собой четко выраженный тип искусства, которое Средние века должны были создать как свое собственное. Следует упомянуть также корону святого императора и корону его жены, хранящуюся в сокровищнице короля Баварии; обе они состоят из шести частей, соединенных в круг; на первой изображены фигуры крылатых ангелов, на другой - стебли с четырьмя листьями, выполненные с правильностью и изяществом и свидетельствующие о величайшей ловкости рук. "Более того, - говорит М. Лабарте, - вкус к ювелирным украшениям в то время был распространен по всей Германии, и многие прелаты последовали примеру императора. Можно привести в пример Виллигиса, первого архиепископа Майенса; он одарил свою церковь распятием весом в 600 фунтов, несколько частей которого были подогнаны с таким искусством, что каждую можно было отсоединить на стыках; и Бернварда, епископа Хильдесхайма, который, как и св. Элои, был знаменитым ювелиром, и ему приписывают распятие, украшенное драгоценными камнями и филигранями, и два великолепных канделябра, которые до сих пор составляют часть сокровищ церкви, где он был пастором".

Рис. 91. Знаменное святилище лиможской работы XII века. (Музей Клюни.)

Примерно в тот же период, то есть в начале XI века, монах из Дрё по имени Одорэн, который прославился во Франции своими работами из драгоценных металлов, выполнил большое количество предметов для короля Роберта, предназначенных для церквей, основанных монархом.

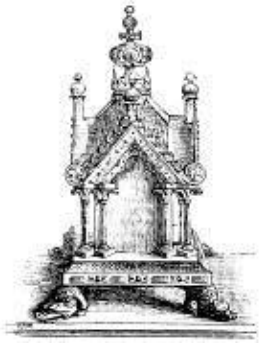


Рис. 92.- Позолоченная медная святыня (конец XII века).

В предыдущей главе отмечалось, что крестовые походы дали большой толчок золотых дел мастерству в Европе, поскольку возник огромный спрос на святыни и реликварии, предназначенные для принятия почитаемых останков святых, которые воины веры привезли из своих далеких походов (рис. 91 и 92). Множились также предложения освященных сосудов и алтарных преград. Священное Писание получило футляры и покровы, которые были столькими великолепными произведениями, доверенными ювелирам. По правде говоря, если бы не религиозное направление, которое в тот период приняли некоторые виды роскоши, приобретенные крестоносцами на Востоке, мы могли бы увидеть, как искусства, которые только на Западе возобновили реальное существование, угасают и в некотором роде погибают при первом же всплеске своего возрождения.

Честь освящения искусств принадлежит в первую очередь министру Людовика ле Гро, Шугеру, аббату Сен-Дени, умершему в 1152 году, поскольку он однозначно провозгласил себя их защитником; он старался сделать законным их положение в государстве, противопоставляя их благочестивые цели слишком исключительным порицаниям Святого Бернара и его учеников.

Вместе с могущественным аббатом особого упоминания заслуживает простой монах Теофил, выдающийся художник, написавший на латыни описание промышленных искусств своего времени (*Diversarum Artium Schedula*) и посвятивший семьдесят девять глав своей книги золотых дел мастеру. Этот ценный трактат самым безошибочным образом показывает нам, что ювелиры двенадцатого века должны были обладать обширными знаниями и манипуляциями, простое

перечисление которых удивляет нас тем больше, что сейчас, когда мы видим, что промышленность повсеместно стремится к почти бесконечному разделению труда. В то время ювелир должен был быть одновременно модельщиком, скульптором, плавильщиком, эмальером, ювелиром и инкрустатором. Он должен был отливать свои модели из воска, а также работать молотком или украшать гравером: он должен был делать потиры, вазы и пиксы для столичных церквей, на которые тратились все средства искусства; а также изготавливать обычным способом штамповки ажур или узоры из меди, предназначенные для украшения книг для бедных (*libri pauperum*) и т.д.

В сокровищнице аббатства Сен-Дени во время революции все еще хранилось несколько *шедевров,* изготовленных художниками, чьи процессы описаны Теофилом; особенно богатое крепление чаши из восточного агата, носящей имя Сугера, которую, как полагают, он использовал для служения мессы; и крепление древней вазы из сардоникса, известной как чаша Птолемеев, которую Карл Простой подарил аббатству. Поступив в 1793 году в Кабинет медалей в Париже, чаша Птолемеев и потир Сугера оставались там до тех пор, пока не были украдены в 1804 году.

Среди сохранившихся образцов того периода, которые, условно говоря, разрешено осмотреть каждому, можно выделить, по мнению М. Лабарта, помимо "великой короны огней", подвешенной под куполом в соборе Экс-ла-Шапель, и великолепной святыни , в которой Фридрих I собрал кости Карла Великого, - в музее Лувра вазу из горного хрусталя, оправленную в золото и украшенную драгоценными камнями, подаренную Людовику VII. В музее Клюни - несколько канделябров; в Императорской библиотеке в Париже - обложка латинской рукописи под номером 622; кубок из агатового оникса (рис. 93), окаймленный поясом из драгоценных камней, поднятых на филигранную основу; прекрасный золотой потир Сен-Реми (рис. 94), который после появления в Кабинете древностей в 1861 году был возвращен в сокровищницу церкви Нотр-Дам в Реймсе.

Строгие формы и возвышенный стиль были характерны для ювелирных работ XI и XII веков; в качестве основных элементов украшения мы чаще всего видим жемчуг, драгоценные камни, эмалевые разводы, которые, согласно подробному описанию Теофила, представляют собой лишь тонкую мозаику, различные цветные сегменты которой разделены пластинами из золота.

Рис. 93.- Кубок для питья, называемый Гондоль, из агата; из сокровищницы аббатства Сен-Дени (Кабинет древностей, Имп. библиотека, Париж).

Во времена Святого Людовика, в период активного и щедрого благочестия, произошло (утверждение, которое может показаться опасным после того, что мы сказали о рвении предыдущих веков) замечательное увеличение числа и великолепия даров и подношений драгоценностей церквям. Например, именно тогда парижский ювелир Боннар, которому помогали самые искусные мастера, посвятил два года изготовлению святыни Святой Женевьевы, на которую он потратил сто девяносто три марки серебра и семь с половиной марок золота; марка весила восемь унций. Святыня, освященная в 1212 году, была выполнена в виде маленькой церкви, со статуэтками и барельефами, обогащенными драгоценными камнями. Она была передана на хранение французскому монетному двору в 1793 году; но за трофей выручили всего двадцать три тысячи восемьсот тридцать ливров. За полвека до этого самые знаменитые немецкие ювелиры в течение семнадцати лет работали над знаменитым позолоченным серебряным

ковчегом, называемым "Великие мощи", который до сих пор хранится в соборе Экс-ла-Шапель; он был изготовлен из даров , положенных за это время верующими в нищенский ящик паперти; указ императора Барбароссы назначил все пожертвования на этот объект, "пока он остается незавершенным".

Рис. 94.- Потир, предположительно Святого Реми. (Сокровищница Реймского собора).

Более того, этот период, который можно считать зенитом искусства ювелира для священных целей, также является тем, где произошел важный переход, который должен был ввести в домашнюю жизнь ту же пышность, которая так долго посвящалась только предметам, предназначенным для церковного использования. Но прежде чем перейти к этому новому этапу, мы должны упомянуть, не без похвалы, о лиможской эмалированной золотой работе, которая пользовалась большой славой на протяжении нескольких столетий. С галло-романского периода Лимож приобрел репутацию благодаря работам своих ювелиров. Святой Элой, великий ювелир времен Меровингов (рис. 95), был родом из этой страны и работал под началом Альбана, ювелира и мастера монетного двора в Лиможе, когда его репутация привела к тому, что он был призван ко двору Клотаря II. Древняя римская колония сохранила свою промышленную специализацию и в Средние века отличалась производством произведений особого характера, которые, как предполагается, были изготовлены здесь до III века, если судить по отрывку из Филострата, греческого писателя того периода.

Эти работы относятся к смешанному стилю, поскольку материал, из которого они выполнены, - медь; кроме того, основные эффекты обусловлены не столько мастерством эмальера, сколько талантом работника по металлу. Процесс изготовления очень прост, то есть прост в описании, но исполнение должно было быть очень длительным и тонким.

"Подготовив и отполировав медную пластину, - пишет М. Лабарте, рассказ которого мы переносим на наши страницы, - художник отмечал на ней все части, которые должны были подняться на поверхность металла, чтобы создать очертания рисунка или фигуры, которую он хотел изобразить; затем граверами и скребками он глубоко вдавливал в медь все пространство, которое должны были покрыть различные металлы. В углубления, *проделанные* таким образом (слово иногда используется для обозначения способа производства такого рода работ), он помещал материал, подлежащий стеклованию, который затем расплавлялся в печи. Когда эмалированная деталь остывала, он полировал ее различными способами, чтобы вывести на

поверхность эмали все линии рисунка, созданного медью. После этого на детали из сохранившегося металла наносилась позолота. До XII века на поверхность эмали обычно выводились только контуры рисунка, а оттенки плоти, как и платья, передавались цветной эмалью; в XIII веке эмаль уже не использовалась, только для окраски грунта работы. Фигуры полностью сохранялись на медной пластине, а контуры рисунка затем передавались тонкой гравировкой на металле".

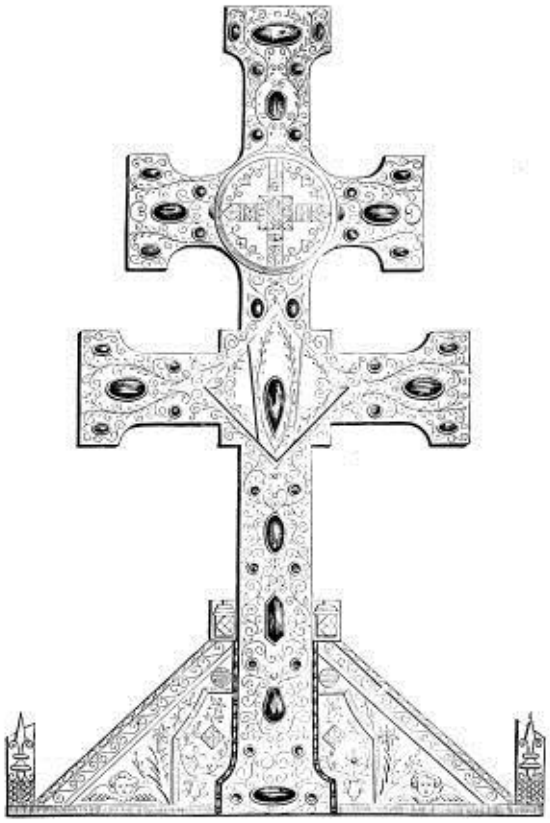


Рис. 95.- Алтарный крест, приписываемый святому Элою.

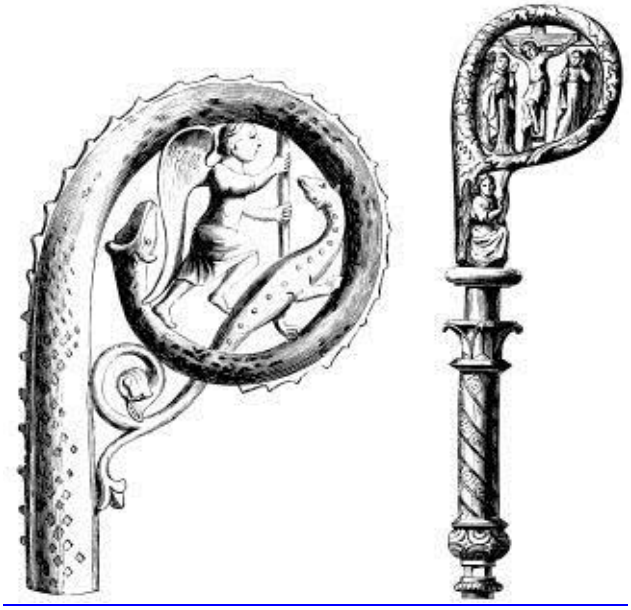


Рис. 96.- Эмалированный козёл аббата, изготовленный в Лиможе. (Тринадцатый век.)

Рис. 97.- Епископский козёл, судя по всему, итальянского производства. (XIV век. Собор в Меце.)

Между перегородчатой эмалью (*cloisonnés*) и эмалью *champlevés* разница, как мы видим, заключается только в первом расположении делений для получения нескольких стекловидных композиций. Если учесть влияние моды, то эти два стиля аналогичных работ оценивались почти одинаково. Тем не менее, кажется, что предпочтение следует отдать искусству лиможского ювелира, которое в то время, когда проявился спрос на частные реликварии и коллективные подношения церквям, имело то преимущество перед другим, что было гораздо менее дорогостоящим, а следовательно, более доступным для всех классов (рис. 96). В наши дни едва ли найдется музей или даже частная коллекция, в которой не было бы образцов древней лимузинской[15] промышленности.

С XIV века великолепие ювелирного искусства перестает демонстрировать в качестве своего исключительного объекта церковное убранство и украшения; но оно внезапно становится настолько развитым среди мирян, что король Иоанн (Французский), желая или делая вид, что желает вернуть его к исключительной линии, которую оно до тех пор сохраняло, запретил указом в 1356 году ювелирам "*работать* (изготавливать) золотые или серебряные пластины, вазы, или серебряные украшения, более чем из одной марки золота или серебра, за исключением церквей."

Но можно издать постановления, чтобы показать преимущество уклонения от них и получить выгоду исключительно за счет исключения. Именно это, по-видимому, и произошло; ведь в описи казны Карла V, сына и преемника короля, подписавшего эдикт 1356 года, стоимость различных предметов ювелирного искусства оценивается не менее чем в девятнадцать миллионов. Этот документ, в котором большая часть изделий описана с мельчайшими подробностями, сам по себе достаточен для того, чтобы представить правдивый исторический взгляд на искусство того периода; кроме того, он дает поразительное представление о художественном прогрессе, достигнутом в этом направлении, и об экстравагантности, которой было подчинено это ремесло.

Рассматривая тему мебели в домашнем быту, мы указали названия и назначение некоторых предметов, которые выставлялись на столах или буфетах - подставки для тарелок, фужеров, урн, кубков и т.д.; мы также упоминали о многочисленных и причудливых формах, которые они принимали - цветы, животные, гротескные изображения; поэтому нам нет необходимости возвращаться к этому вопросу; но мы не должны упускать из виду украшения всех видов - знаки отличия, или украшения головного убора, драгоценные камни, застежки, цепи и ожерелья, античные камеи (рис. 98), которые находятся в сокровищнице короля Франции.

При рассмотрении церковной мебели мы, кроме того, отметили, что искусство ювелира, хотя и посвятило себя светским украшениям, тем не менее продолжало творить чудеса в производстве предметов для церковного использования; было бы простым повторением подкреплять это утверждение другими примерами.

Рис. 98. Старинная камея времен Карла V (Кабинет античности, Имп. библ., Париж).

Но, отбросив эти два вопроса, позвольте современному поэту поднять третий, который заслуживает места здесь. Эсташ Дешам, умерший в 1422 году, конюх и оруженосец Карла V и Карла VI, перечисляет драгоценности и камни, которыми стремились обладать представительницы знати того времени. "Это было необходимо, - говорит он.

"Aux matrones,

Знатные дворцы и богатые троны";

Et à celles qui se marient

Qui moult tôt (bientôt) leurs pensers varient,

Elles veulent tenir d'usaige ...

Одежда из орнамента, драпировки из сои,

Couronne, chapel et courroye

Из финифти, эспаньолки...

Кувертные платки с батутом,

A pierres et perles dessus ...

Encor vois-je que leurs maris,

Когда они возвращаются из Парижа,

Реймса, Руана и Труа,

Leur rapportent gants et courroyes ...

Тасс д'аржан или гобелеты ...

Биржа пирреров,

Купюры для воображения,

Шпингалеты (étuis) taillés à émaux".

Кроме того, они желали и говорили, что им должны были дать...

"Pigne (peigne) et miroir d'ivoire ...

Et l'estui qui soit noble et gent (богатый и красивый),

Pendu à chaines d'argent;

Heures (livres de piété) me fault de Notre-Dame,

Qui soient de soutil (delicat) ouvraige,

D'or et d'azur, riches et cointes (jolies),

Bien ordonnés et bien pointes (peintes),

Окончательная драпировка из орнамента, три-биен куверты,

Et quand elles seront ouvertes,

Deux fermaux (agrafes) d'or qui fermeront."

Таким образом, мы видим, что, согласно приведенной выше программе, шкатулка с драгоценностями принцессы или знатной дамы должна была быть действительно великолепной. К сожалению для нас, образцы этих женских украшений XIV и XV веков все еще более редки в коллекциях, чем предметы из массивной пластины; и нам почти остается представлять себе их внешний вид и богатство по записям в описях - главном источнике информации о временах, о которых исчезли воспоминания.

Именно там мы видим дороговизну *фермалей*, или застежек плащей и копей, называемых также *pectoraux*, поскольку они скрепляли одежду через грудь; кушаков, чаплетов (головных уборов), портативных реликвариев и других "маленьких драгоценностей (рис. 99) *pendants et à pendre*", моду на которые мы восстановили под названием *breloques*, и которые представляют собой всевозможные предметы более или менее причудливой формы. Например, мы видим золотые застежки, изображающие павлина, флер-де-лис, две сцепленные руки. Эта украшена шестью сапфирами, шестьюдесятью жемчужинами и другими крупными драгоценными камнями; та - восемнадцатью рубинами и четырьмя изумрудами. С пояса Карла V.., который сделан "из алого шелка, украшенного восемью золотыми креплениями", подвешены "нож, ножницы и перочинный нож", украшенные золотом; брелоки (подвески) изображают "человека на коне, петуха, держащего зеркало в виде трилистника", или "оленя из жемчуга с эмалированными рогами"; или, опять же, человека, сидящего на двуглавом змее, "играющего на сарацинском роге" (сарацинского происхождения). Наконец, отметим, что в реликвариях сохранялась давно установившаяся мода, которая заключалась в том, что они состояли из статуэтки, изображающей святого (рис. 100), или из предмета, составляющего его образ, к которому при помощи небольшой цепочки были прикреплены реликвии, инкрустированные в маленькую подставку из золота или серебра, драгоценно выделанную.

Рис. 99. Шкатулка из чеканного золота. (Французская работа XV века).

Но вот наступил пятнадцатый век, а вместе с ним и период смуты. Во Франции внезапно был парализован тот импульс к развитию промышленности, который для процветания требует состояния дел, весьма отличного от кровопролитных гражданских раздоров и иностранных вторжений. Не только мастерские были закрыты, но и принцы и дворяне не раз были вынуждены присваивать роскошные украшения своих столов и коллекции драгоценных камней, платить и вооружать воинов под своим командованием или даже выкупать себя из плена.

В то время искусство ювелира процветало в соседней Фландрии, тогда тихо подчинявшейся могущественному Бургундскому дому, который с таким же вкусом и либеральностью поощрял это искусство, обосновавшееся в главных городах. Это была также эпоха великолепных произведений в этой стране, но сохранилось не более одного-двух примеров; их приписывают Корнелю де Бонте, который работал в Генте и был

Рис. 100. Реликварий, позолоченное серебро, над которым возвышается статуэтка Девы Марии с младенцем Иисусом, изображающая Жанну д'Эврё, королеву Франции. (Музей государей, в Лувре).

Рис. 101. Эмблема воротника Гентских золотых дел мастеров. (Пятнадцатый век.)

обычно считается самым искусным ювелиром своего времени (рис. 101 и 102). Как бы то ни было, стиль ювелирного искусства XV века, как и в два-три предшествующих столетия, продолжал соответствовать современному стилю архитектуры. Например, святилище Сен-Жермен-де-Пре, относящееся к тому периоду, имело форму небольшой огивальной церкви[16] ; а некоторые образцы, до сих пор сохранившиеся в Берлине, выполнены в готическом стиле, преобладавшем в те времена в архитектуре. Но в это время начало сказываться влияние, которое не замедлило полностью изменить общий облик продукции рассматриваемого нами ремесла. Этому преобразованию, должно быть, способствовала Италия, в центре которой, несмотря на кишечные неурядицы и серьезные раздоры с другими народами, царили роскошь и пышность. Генуя, Венеция, Флоренция, Рим уже давно стали центрами, где изящные искусства боролись за первенство и вдохновение. Среди большинства богатых купцов, которые стали патрициями этих великолепных республик, было много Мекенасов, под чьим покровительством процветали великие художники, которых с восторгом поддерживали папы и принцы. "С того момента, - говорит М. Лабарте, - когда Николасы, Пизанские джинны и Джотто, сбросив византийское иго, заставили искусство выйти из состояния томления и бездействия, золотой кузнец уже не мог найти себе применения в Италии иначе, как поддерживая себя на одном уровне с прогрессом скульптуры, дочерью которой он был.[17] Когда мы узнаем, что великий Донателло, Филипп Брунеллески, смелый архитектор купола Флоренции, Джиберти, автор чудесных дверей Баптистерия, имели в качестве своих первых мастеров ювелиров, мы можем судить, какими художниками должны были быть итальянские ювелиры того периода." Первым по дате считается знаменитый Жан из Пизы, сын Николая, который, привезенный из Ареццо в 1286 году для скульптуры мраморного стола главного алтаря и группы Богородицы между святыми Григорием и Донато, пожелал отдать дань вкусу того времени, украсив алтарь теми прекрасными чеканками по серебру, окрашенными эмалью, которым мы даем название полупрозрачных эмалей в рельефе; а также создав застежку или драгоценный камень, которым он украсил грудь Богородицы. И чеканка, и застежка теперь утрачены.

Рис. 102.- Позолоченное серебро, выполненное Корнелем де Бонте в XV веке. (Музей Отеля де Виль, Гент).

Жану (Джованни) из Пизы наследовали его ученики Агостино и Аньоло из Сиены.

В 1316 году Андреа из Огнибене выполнил для собора Пистойи алтарный фронтон, дошедший до нас, за которым, должно быть, последовали более значительные работы. Далее следуют Пьетро и Пауло из Ареццо, Уголино из Сиены и, наконец, мастер Чионе,[18] автор двух серебряных барельефов, которые до сих пор можно увидеть на алтаре флорентийского баптистерия. Мастер Чионе, чья школа была многочисленной, имел своими главными учениками Форзане из Ареццо и Леонардо из Флоренции, которые работали над двумя наиболее известными памятниками ювелирного искусства, которые время и разрушения сохранили - алтарем Сен-Жак в Пистойе и тем же алтарем Баптистерия, к которому впоследствии были приспособлены барельефы Чионе. В течение более чем ста пятидесяти лет украшение этих двух алтарей, о котором не может дать представления ни одно описание, было, если можно так выразиться, ареной, на которой встречались все самые знаменитые ювелиры.

В конце XIV века Лука делла Роббиа, который, как мы уже видели, отличился в керамическом искусстве, а затем Брунеллески, не менее великий архитектор, чем скульптор, вышли из мастерской ювелира. В тот же период блистали Баччофорте и Маццано из Плаценции, флорентиец Ардити и Бартолуччо, мастер знаменитого скульптора Гиберти, которому мы обязаны теми дверями баптистерия, которые Микель Анджело счел достойными быть поставленными у входа в рай.

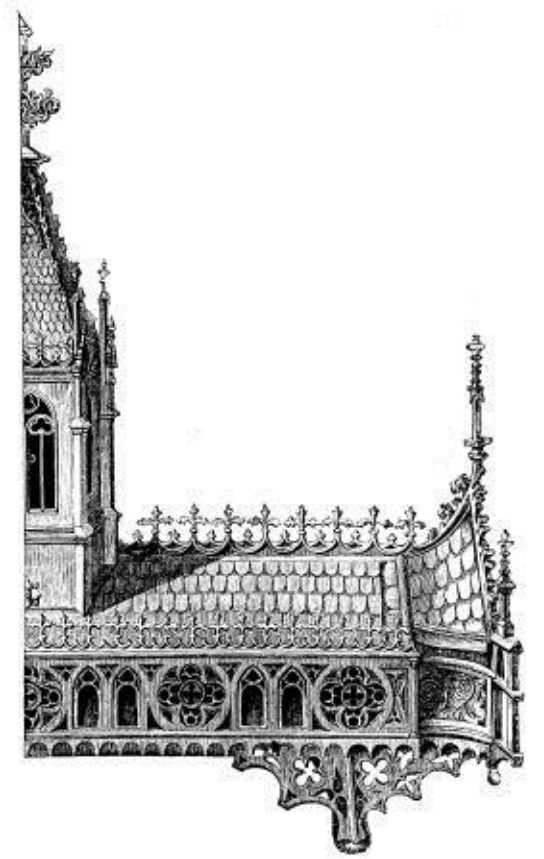


Рис. 103.- Храм XV века. (Коллекция князя Солтыкова.)

Хорошо известно, что исполнение этих дверей в 1400 году было представлено на конкурс; и можно сказать в честь искусства ювелира, что Гиберти, соперничая с самыми знаменитыми конкурентами - среди них были Донателло и Брунеллески, - обеспечил свой триумф, возможно, благодаря тому простому факту, что он, как бы по привычке, обращался со своей моделью со всей деликатностью искусства ювелира. К похвале великому художнику следует добавить, что, хотя пользовался огромной славой за скульптурные работы высочайшей важности, он всю жизнь оставался верен своей первой профессии и не считал унизительным даже изготовление ювелирных изделий. Так, например, в 1428 году он установил в качестве печатки для Жана Медичи сердолик, который, как говорят, принадлежал сокровищнице Нерона, и оправил его в виде крылатого дракона, появляющегося из грозди листьев плюща; в 1429 году для папы Мартина V, пуговицу и митру; а в 1439 году для папы Евгения IV - золотую митру, украшенную драгоценными камнями весом в пять с половиной фунтов, на лицевой стороне которой изображен Христос в окружении многочисленных херувимов, а на задней - Богородица в окружении четырех евангелистов.

В течение сорока лет, потраченных на выполнение дверей Баптистерия, Гиберти продолжал пользоваться помощью нескольких ювелиров, которые, получив такое руководство, не могли в свою очередь не стать искусными мастерами.

Можно долго перечислять ювелиров, которые силой своих талантов или под руководством знаменитых скульпторов в течение двух веков соревновались в создании чудесных произведений, которыми до сих пор переполнены церкви Италии; на самом деле это лишь однообразные подробности, интерес к которым едва ли может быть повышен любым описанием их работ. Тем не менее, мы можем привести наиболее известные из них: Например, Андреа Верроккьо, в мастерской которого проводили время Перуджино и Леонардо да Винчи; Доменикино Гирландаджо, названный так потому, что, будучи ювелиром, он изобрел украшение в виде гирлянд, которое страстно любили флорентийские дамы; впоследствии он отказался от молотка и гравера ради карандаша живописца; Мазо Финигуэрра, который, как считается, был самым искусным чернильщиком своего времени, выгравировал *pax*, или патен, до сих пор хранящийся в

кабинете бронзы во Флоренции ; он признан пластиной первой напечатанной гравюры, - Императорская библиотека в Париже обладает единственным ранним доказательством этого.

В 1500 году родился Бенвенуто Челлини, которому суждено было стать воплощением гения ювелирного искусства и вознести его в зенит своего могущества. "Челлини, флорентийский горожанин, ныне скульптор, - рассказывает его современник Вазари, - не имел себе равных в ювелирном искусстве, когда посвятил себя ему в юности, и, возможно, в течение многих лет не имел соперников, как в исполнении маленьких фигурок в полном рельефе и в барельефе, так и во всех работах такого рода. Он так искусно монтировал драгоценные камни и украшал их такими чудесными оправами, маленькими фигурками, настолько совершенными, а некоторые раз настолько оригинальными и с таким причудливым вкусом, что невозможно представить себе ничего лучшего; мы также не можем адекватно оценить медали, которые, когда он был молод, он гравировал с невероятной тщательностью в золоте и серебре. В Риме он выполнил для папы Климента VII крепление для набедренника, на котором с восхитительным мастерством изобразил Вечного Отца. Он также с редким талантом закрепил бриллиант, ограненный до остроты, в окружении нескольких маленьких детей, вырезанных из золота. Климент VII заказал золотой потир с чашей, поддерживаемой богословскими атрибутами, и Бенвенуто выполнил работу в удивительной манере. Из всех художников, которые в его время пробовали свои силы в гравировке медалей Папы, никто не преуспел лучше, как хорошо знают те, кто обладает ими или видел их. Также ему было поручено исполнение монет Рима; и более прекрасных экземпляров никогда не было. После смерти Климента VII Бенвенуто вернулся во Флоренцию, где выгравировал голову герцога Александра на монетах, которые были настолько прекрасны, что до сих пор несколько экземпляров хранятся как драгоценные античные медали; и это справедливо, ведь в них Бенвенуто превзошел самого себя. Вскоре он посвятил себя скульптуре и искусству отливки статуй. Во Франции, где он находился на службе у Франциска I, он выполнил множество работ из бронзы, серебра и золота. Вернувшись на родину, он поступил на службу к герцогу Космо Медичи, который сразу же потребовал от него несколько ювелирных работ, а затем и скульптур".

Таким образом, Бенвенуто одновременно является ювелиром (рис. 104), гравером медалей и скульптором, и он преуспел в этих трех отраслях искусства, о чем свидетельствуют дошедшие до нас его работы. Тем не менее, к сожалению, большая часть его работ в ювелирном искусстве была уничтожена или теперь смешивается с работами его современников, на которых итальянский вкус в сочетании с его оригинальным гением оказал сильное влияние. Во Франции из его работ осталась только великолепная солонка, которую он выполнил для Франциска I; во Флоренции сохранилось крепление кубка из ляпис-лазури, изображающее три якоря в золотой эмали, усиленной бриллиантами; также крышка, в золотой эмали, другого кубка из горного хрусталя. Но, кроме бронзового бюста Космо I., мы можем еще полюбоваться группой Персея и Медузы, которая относится к великим скульптурам, уменьшенной формой или, скорее, моделью этой группы, которая по размерам приближается к золотых дел мастеру; и бронзовым постаментом, украшенным статуэтками, на котором находится Персей; работы, которые позволяют нам увидеть , на что Челлини был способен как ювелир. И, повторим, влияние, которое он оказывал на своих современников, было огромным, как во Флоренции, так и в Риме, как во Франции, так и в Германии; и если бы его работы считались совершенно бесполезными, он остался бы не менее справедливо прославленным за то, что дал импульс своему времени, запечатлев в искусстве, которое он исповедовал, движение столь же плодотворное, сколь и смелое.

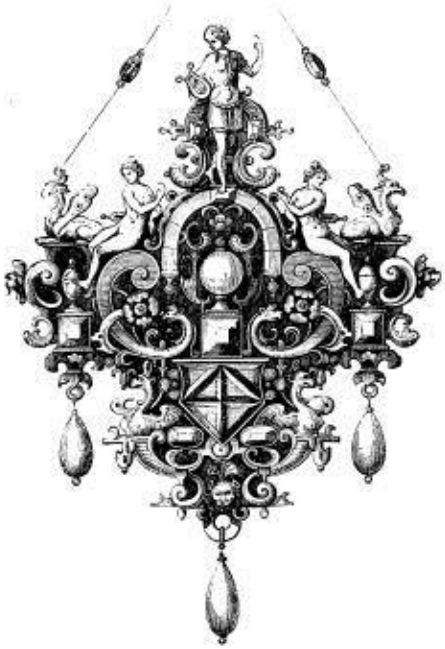


Рис. 104. Подвеска по эскизу Бенвенуто Челлини. Шестнадцатый век. (Кабинет древностей, Имп. библ., Париж).

Более того, подражая монаху Теофилу, своему предшественнику в XII веке, Бенвенуто Челлини, подав практический пример, пожелал сохранить для потомков теории, которые он считал преобладающими, и те, которые были обязаны своим талантом зарождения. Трактат ("Trattato intorno alle otto principali Arti dell 'Orificeria"), в котором он описывает и обучает всем лучшим процессам работы с золотом, остается одним из самых ценных произведений на эту тему; и даже в наши дни ювелиры, желающие обратиться к истинным истокам своего искусства, не пренебрегают им.

Художественный стиль знаменитого флорентийского ювелира относится к тому периоду, когда, благодаря искреннему возвращению к античности, мифологический элемент был внесен повсюду, даже в христианские святилища. Характер, который мы можем назвать автохтонным,[19] благочестивого и сурового Средневековья, перестал влиять на производство пластических произведений, когда модели были взяты из славных останков идолопоклоннических Греции и Рима. Искусство, которое пробудила и поддержала религия Христа, внезапно снова стало языческим, и Челлини оказался одним из энтузиастов древних храмов, воздвигнутых в честь богов и богинь язычества; иными словами, под влиянием его импульса и в подражание ему фаланга художников, главным из которых он в некотором роде является, не могла не продвинуться далеко по новой дороге, по которой он шел одним из первых.

Когда Челлини приехал во Францию, он обнаружил, как он сам говорит в своей книге, что работа состояла "более чем где-либо в *гроссери*" (*гроссери* состояло из церковных тарелок, сосудов и серебряных образов), "и что работы, выполненные там молотком, достигли такой степени совершенства, какой нигде больше не встретишь".

Опись тарелок и драгоценностей Генриха II, среди которых было много работ Бенвенуто Челлини, составленная в Фонтенбло в 1560 году, показывает нам, что после ухода флорентийского художника французские ювелиры продолжали заслуживать этой хвалебной речи; и чтобы понять, на что они были способны во времена Карла IX, Достаточно вспомнить описание, сохранившееся в архивах Парижа, куска пластины, который по заказу города был изготовлен для подарка королю по случаю его въезда в столицу в 1571 году.

"Это был, - говорится в документе, - большой постамент, опирающийся на четырех дельфинов, на котором восседала Кибела, мать богов, представлявшая мать короля, в сопровождении богов Нептуна и Плутона, а также богини Юноны, в качестве братьев Мессеньера и сестры Мадам

короля . Эта Кибела созерцала Юпитера, который представлял нашего короля, и возвышалась на двух колоннах, одна из золота, другая из серебра, с надписью "Pietate et Justitia". На ней находилась большая императорская корона, с одной стороны удерживаемая в клюве орлом, сидящим на крупе коня, на котором восседал Юпитер, а с другой - поддерживаемая скипетром, который он держал в руках, - таким образом, он был как бы обожествлен. По четырем углам пьедестала были изображены фигуры четырех королей, его предшественников, все с тем же именем - Карл Великий, Карл V, Карл VII и Карл VIII, которые в свое время выполнили свои задачи, и их царствования были счастливыми, как, мы надеемся, будет и царствование нашего короля. На фризе этого постамента изображены битвы и победы всех видов, в которых он принимал участие; все это сделано из чистого серебра, позолоченного золотым дукатом, с чеканкой, гравировкой и таким мастерством, что стиль превосходит материал".

Рис. 105.- Чашка из лазурита, оправленная в золото и украшенная рубинами, и фигурка из золота с эмалью. (Итальянская работа XVI века).

Рис. 106.- Ваза из горного хрусталя, оправленная в серебро с позолотой и эмалью. (Итальянская работа XVI века.)

Это редкое произведение принадлежит парижскому ювелиру Жану Регнару, и именно в тот период, когда создавались подобные произведения, религиозные войны должны были привести к уничтожению большого числа *шеф-поваров*, древних и современных, ювелирного искусства. Новые иконоборцы, гугеноты, разбивали и переплавляли, где бы они ни одержали победу, священные сосуды, святыни, реликварии. Так были утрачены самые драгоценные золотые памятники времен святого Элоя, Карла Великого, Шугера и святого Людовика.

В тот же период Германия, где влияние итальянской школы проявилось менее непосредственно, но которая не могла избежать ее импульса, также обладала, особенно в Нюрнбурге и Аугсбурге, мастерскими ювелиров высокого уровня; они снабжали империю и даже иностранные государства замечательными работами. Новая карьера открылась для немецких ювелиров, когда краснодеревщики их страны изобрели *шкафы*, о которых мы уже говорили (*см.* "МЕБЕЛЬ"), и в затейливых украшениях которых появляются статуэтки, серебряные барельефы, инкрустация из золота и драгоценных камней.

Сокровищницам и музеям Германии удалось сохранить множество богатых предметов того периода; но одна из самых редких коллекций такого рода находится в Берлине, где вместо оригиналов из серебра, которые были переплавлены, собрано большое количество прекрасных барельефов из свинца и несколько ваз из олова - копий кусков пластины, предположительно относящихся к XVI и XVII векам. По этому поводу можно заметить, что из-за дороговизны материала, а также из-за законов о роскоши, которые не всегда позволяли горожанам иметь золотые или серебряные вазы, иногда случалось, что ювелиры изготавливали сервиз из олова, над которым они так старались, что эти предметы переходили из сервантов горожан в серванты принцев. В описи графа д'Ангулема, отца Франциска I, упоминается о значительном сервизе из олова. Действительно, несколько ювелиров посвятили себя исключительно этой работе; и по сей день оловянные изделия Франсуа Брио, процветавшего во времена Генриха II, считаются самыми совершенными образцами пластины XVI века.

Как бы то ни было, после Челлини и вплоть до правления Людовика XIV искусство ювелира не переставало следовать по стопам итальянского мастера. Возвышенное импульсом Ренессанса, это искусство сумело удержаться на этой высокой позиции, не обнаружив, однако, никакой яркой индивидуальности, пока в веке не менее прославленном, чем шестнадцатый, не появились новые мастера, придавшие ему дополнительный блеск и великолепие. Это Баллен, Делоне, Жюльен Дефонтен, Лабарр, Винсент Пети, Руссель, ювелиры и ювелиры Людовика XIV, который оставил их на своем содержании и поселил в Лувре. Именно для этого принца они создали внушительную коллекцию восхитительных работ, для которых Ле Брюн часто создавал эскизы, а под влиянием совершенно французского вдохновения отказался от изящных, хотя и довольно *флюктуирующих* форм Ренессанса и придал им более размашистый и величественный характер. Затем, на короткое время, каждый предмет королевской мебели вышел из рук ювелира. Но, увы, большинство из этих чудес, как и многие другие, должны были исчезнуть. Даже заказавший их монарх отправил свои приобретения в тигли монетного двора, когда война истощила государственную казну, и он был вынужден, хотя бы для примера, пожертвовать серебряными тарелками и украсить свой стол глиняной посудой.

Закончив этот очерк ювелирного искусства в целом, не будет лишним добавить краткое замечание о более специальной истории французских ювелиров, из которых богатая корпорация может рассматриваться не только как древнейшая, но и как образец всех тех, что образовались среди нас в Средние века. Но сначала, поскольку мы уже говорили об исключительной роли, которую сыграли лиможские ювелиры в промышленном движении того периода, мы не можем продолжить, не отметив еще одно описание работ, которое, хотя и взято из древнейших образцов, тем не менее, придало, и справедливо, некий новый блеск древнему городу, где отличились первые ювелиры Франции.

"В конце XIV века, - пишет М. Лабарт, - когда вкус к золотым и серебряным изделиям привел к отказу от использования пластин из эмалированной меди, лимузенские эмальеры попытались открыть новый способ нанесения эмали для воспроизведения графических предметов. Их изыскания привели к тому, что они отказались от чеканки для прорисовки контуров рисунка; металл был полностью скрыт под эмалью, которая, наносимая кистью, полностью формировала и рисунок, и цвет. Первые попытки этой новой росписи по меди были очень несовершенны, но постепенно процесс совершенствовался, и в 1540 году он был доведен до совершенства. До этого периода лиможские эмали были почти исключительно посвящены воспроизведению священных сюжетов, эскизы для которых разрабатывала немецкая школа. Но прибытие итальянских художников ко двору Франциска I и публикация гравюр с работами Рафаэля и других великих мастеров Италии придали новое направление лиможской школе, которая переняла стиль итальянской. Иль Россо и Приматиччо написали карикатуры для лиможских эмальеров; и тогда те, кто раньше работал только над пластинами, предназначенными для установки в диптихи, на шкатулки, создали новый вид ювелирного искусства. Раковины, фужеры, кубки, солонки, вазы и всевозможная утварь, изготовленная из тонкой листовой меди, в самых изящных формах была украшена их богатой и блестящей росписью".

ДРАЖЕ, ИЛИ НАСТОЛЬНОЕ УКРАШЕНИЕ

Из эмалированной и позолоченной меди. Германия, вторая половина XVI века.

К числу художников, прославивших эту привлекательную работу, следует отнести Леонарда (Лимузен), живописца Франциска I, который был первым директором королевской мануфактуры эмалей, основанной этим королем в Лиможе. Затем последовали Пьер Раймон (рис. 107-110), чьи работы датируются 1534-1578 годами, Пенико, Куртей, Мартиаль Раймон, Мерсье и Жан Лимузен, эмальер Анны Австрийской.

Рис. 107 и 108. Лица шестиугольной эмалированной солонки с изображением трудов Геркулеса. Выполнены в Лиможе для Франциска I Пьером Раймоном.

Отметив, что в конце XVI века Венеция, несомненно подражая Лиможу, также изготавливала изделия из эмалированной меди, мы возвращаемся к нашим национальным ювелирам.

Эту знаменитую корпорацию можно без особого труда проследить в Галлии до эпохи римской оккупации; но нет необходимости искать ее происхождение дальше святого Элоя, который до сих пор является ее покровителем, после того как был ее основателем и защитником. Став премьер-министром при Дагоберте I, Элой - в некоторой степени благодаря своим заслугам ювелира, которые выделяли его среди других и снискали ему честь королевской дружбы, - продолжал работать в своей кузнице не меньше, чем простой ремесленник. "Он изготовил для короля , - говорится в хронике, - множество золотых ваз, украшенных драгоценными камнями, и работал непрерывно, сидя со своим слугой Тиллоном, саксонцем по происхождению, который следовал урокам своего мастера".

Рис. 109.- Внутренняя основа солончака, выполненного в Лиможе; с портретом Франциска I.

Этот отрывок, по-видимому, свидетельствует о том, что искусство ювелира уже было организовано как корпорация и состояло из трех сословий ремесленников - мастеров, подмастерьев и учеников. Кроме того, очевидно, что святой Элой основал две разные корпорации ювелиров - одну для светских, другую для религиозных работ, чтобы священные для поклонения предметы не изготавливались теми же руками, которые выполняли те, что предназначены для мирских нужд или мирского состояния. Местом расположения первого в Париже сначала был Сите, рядом с обителью святого Элоя, давно известной как *дом на дереве*, и вокруг монастыря святого Марциала. В юрисдикцию этого монастыря входило пространство между улицами Ла-Барильери, Ла-Каландр, Ос-Фев и Ла-Вийе-Драпери, называвшееся "Оградой святого Элоя". Яростный пожар уничтожил весь квартал, где жили ювелиры, за исключением монастыря, и светские кузнецы, занимавшиеся золотом , отправились в путь и основали колонию, все еще под покровительством своего святого, в тени церкви Святого Павла де Шан, которую он приказал построить на правом берегу Сены. Скопление кузниц и мастерских этих ремесленников вскоре образовало своеобразный пригород, который назвали *Клотюр*, или *Культура святого Элоя*. Впоследствии некоторые из ювелиров вернулись в Сите; но они остались на Гран-Понте и больше не возвращались на улицы, где обосновались сапожники. Более того, монастырь Святого Марциала под руководством своей первой настоятельницы Святой Анны стал филиалом школы ювелиров, которую "сеньор Элой" основал в 631 году в аббатстве Солиньяк, в окрестностях Лиможа. Это аббатство, первый аббат которого, Тильон или Тео, ученик, или, как выражается хроника, слуга святого Элоя, был также искусным ювелиром, сохранило в течение нескольких веков традиции своего основателя и поставляло не только модели, но и искусных мастеров для всех монастырских ателье христианства, которые изготавливали для церквей исключительно ювелирные и эмалированные изделия.

Рис. 110. Эмалевый кувшин из Лиможа работы Пьера Раймона.

Однако парижские ювелиры, занимавшиеся светскими работами, продолжали существовать как корпорация; их привилегии, которые они приписывали особому отношению Дагоберта к святому Элою, были признаны, как говорят, в 768 году королевской хартией, а в 846 году подтверждены капитулярием Карла Лысого. Эти ювелиры работали с золотом и серебром только для королей и знати, на которых не распространялись строгие законы о суммах. Словарь Жана де Гарланда сообщает нам, что в XI веке в Париже существовало четыре класса работников золотых дел: те, кто чеканил деньги (*nummularii*), изготовители застежек (*firmacularii*), производители питейных кубков (*cipharii*) и золотые мастера, называемые так правильно (*aurifabri*). Ателье и витрины этих последних находились на Понт-о-Шанж (рис. 111), конкурируя с менялами, которые в большинстве своем были лангобардами или итальянцами. С этой эпохи между двумя торговыми гильдиями началось соперничество, которое прекратилось только после полного исчезновения ростовщиков.

Рис. 111.- Интерьер ателье Этьена Делона, знаменитого парижского ювелира XVI века. Спроектировано и выгравировано им самим.

Когда Этьен Буало, губернатор Парижа в царствование Людовика IX, повинуясь законодательным замыслам короля, написал свою знаменитую "Книгу ремесел", чтобы установить существование гильдий на постоянной основе, ему оставалось лишь переписать уставы ювелиров, почти такие же, как те, что были учреждены святым Элоем, с изменениями, вытекающими из нового порядка вещей. Согласно ордонансам, составленным Людовиком, парижские ювелиры были освобождены от дозора и от всех других феодальных повинностей; каждые три года они избирали двух или трех *anciens* (старших) "для защиты ремесла", и эти *anciens* осуществляли постоянный надзор за работами своих коллег и за качеством используемых ими золотых и серебряных материалов. Подмастерье принимался в мастера только после десяти лет ученичества; и ни один мастер не мог иметь более одного подмастерья, помимо тех, кто принадлежал к его собственной семье. Корпорация, насколько это касалось братства в отношении благотворительных и благочестивых целей, имела печать (рис. 116), которая ставила ее под покровительство святого Элоя; что же касается промышленной ассоциации, то она наносила на изготовленные изделия клеймо,

гарантировавшее ценность металла. Вскоре корпорация получила от Филиппа Валуа герб, дававший ей своего рода профессиональное дворянство, и приобрела, благодаря покровительству, оказанному ей этим королем, положение, которое, однако, ей не удалось сохранить в объединенной конституции шести меркантильных организаций; поскольку, хотя она и претендовала на первое место в силу своей древности, ей пришлось, несмотря на неоспоримое превосходство своих произведений, довольствоваться вторым и даже опуститься до третьего места.

Рис. 112.- Штамп Лиона. Рис. 113.- Штамп Шартра.

Рис. 114.- Штамп Мелена. Рис. 115.- Штамп Орлеана. Рис. 116.- Старинная корпоративная печать парижских ювелиров.

Во время составления кодекса профессий Этьеном Буало ювелиры уже были отделены, добровольно или по другой причине, от нескольких ремесел, которые уже давно появились в их среде; *кристаллеры*, или гранильщики; бильщики золота и серебра; вышивальщики *орфруа* (золотой бахромы); *Патенотье* (нанизыватели бус) на драгоценные камни жили по своим правилам; *монетаристы* (торговцы слитками) оставались под контролем короля и его монетного двора; *ганапиры* (изготовители питьевых чашек), *фермальеры* (изготовители застежек), оловянщики, коробейники, низшие ремесленники и другие, кто работал с обычными металлами, больше не имели никакой связи с парижскими ювелирами. Но в провинциях, в городах, где мастеров того или иного ремесла не хватало для создания сообщества или братства, имеющего своих вождей и свою администрацию, было необходимо объединить под одним знаменем те ремесла, между которыми было наибольшее согласие или, скорее, наименьшее разногласие. Так, в некоторых местностях Франции и Низких стран ювелиры, гордившиеся знатностью своего происхождения, иногда объединялись на равных с оловянщиками, мерсерами, брадобреями и даже бакалейщиками; и таким образом получалось, что они соединяли на своих знаменах флер-де-лис с гербами каждого из этих нескольких ремесел. Так, например, мы видим знамя ювелиров Кастеллана (рис. 118), объединенное с розничными торговцами и портными: на нем изображены ножницы, весы и эллинг; в Шони (рис. 119) лестница, молоток и ваза указывают на то, что у ювелиров были компаньоны - оловянщики и шлихтовальщики; в Гизе (рис. 120), ассоциация кузнецов, медников и слесарей, связана с ювелирами лошадиной подковой, молотком и ключом; пивовары из Арфлера (рис. 121) четвертовали в своем гербе четыре бочки между перекладинами креста *gules*, заряженные золотым кубком, который был эмблемой их единомышленников - ювелиров; у Марингов (рис. 122) золотой кубок на поле *gules* дополняет свечи бакалейщика.

Рис. 117. Герб корпорации золотых дел мастеров Парижа с таким изображением: "Vases Sacrés et Couronnes, voilà notre Œuvre".

Эти знамена вывешивались только на больших публичных церемониях, во время торжественных шествий, приемов, бракосочетаний, похорон королей, королев, принцев и принцесс. Освобожденные от военной службы, ювелиры, в отличие от других торговых корпораций, не имели возможности отличиться в ополчении коммун. Тем не менее, они занимали первые места в государственных процессиях ремесленников и часто занимали почетные должности. Так, в Париже они хранили золотые и серебряные тарелки, когда добрый город принимал на пиру какого-нибудь именитого гостя; они несли балдахин над головой короля во время его радостного восшествия на престол; или, увенчанные розами, шли, неся на плечах почитаемую святыню Святой Женевьевы (рис. 123).

Рис. 118. Рис. 119. Рис. 120.

Рис. 121. Рис. 122.

В богатых городах Бельгии, где корпорациями были королевы (*reines*), ювелиры, в силу своих привилегий, диктовали законы и влияли на народ. Несомненно, во Франции они далеко не пользовались таким же политическим влиянием; тем не менее, одним из них был тот самый купеческий пробст Этьен Марсель, который с 1356 по 1358 год играл столь смелую роль во время регентства дофина Карла. Но именно в периоды мира и процветания искусство золотых дел мастеров в Париже блистало во всем своем великолепии; тогда его знамена непрерывно развевались на ветру во время праздников и процессий многочисленных и богатых братств в церквях Нотр-Дам, Сен-Мартиаль, Сен-Поль и Сен-Дени на Монмартре.

Рис. 123. Корпорация золотых дел мастеров Парижа несет святыню Святой Женевьевы. (С гравюры XVII века.)

В 1337 году число надзирателей гильдии ювелиров в Париже увеличилось с трех до шести. Их имена и клейма были выгравированы на медных табличках, которые хранились в качестве архива в ратуше. Каждый французский ювелир, признанный мастером после изготовления своей главной работы, оставлял оттиск своего знака, или частного клейма, на таких же медных табличках, хранившихся в канцелярии гильдии; в то время как клеймо самого сообщества должно было быть выгравировано на монетном дворе, чтобы разрешить его использование. Таким образом, каждая корпорация имела свое клеймо, которое ставили надзиратели на изделиях после пробы и взвешивания металла. Эти клейма, по крайней мере в поздние века, в целом представляли собой особые гербы или эмблемы городов; для Лиона это лев, для Мелена - угорь, для Шартра - куропатка, для Орлеана - голова Жанны д'Арк и т. д. (рис. 112-115).

Рис. 124. Золотой крест, чеканка. (Французская работа XVII века.)

Ювелиры Франции ревностно относились к своим привилегиям, и не без оснований: им было необходимо, как никаким другим ремесленникам, внушать доверие, без которого торговля была бы потеряна; ведь их произведения должны были иметь такую же подлинную и законную ценность, как и деньги. Поэтому можно понять, что они тщательно следили за всеми золотыми и серебряными предметами, которые так или иначе находились под их гарантией: отсюда частые визиты присяжных мастеров в ателье и мастерские ювелиров; отсюда вечные судебные процессы против всех случаев небрежности или мошенничества; отсюда ссоры с другими ремеслами, которые присваивали себе право работать с драгоценными металлами, не имея на это квалификации. Конфискация товаров, кнут, столб - таковы были наказания, которым подвергались ювелиры, занимавшиеся контрабандной торговлей, которые изменяли стандарт, прятали медь под золотом или подменяли драгоценные камни фальшивыми.

Действительно, кажется примечательным, что в то время как другие ремесла по большей части находились под контролем ювелиров, последние были ответственны только перед собой за агрессию , которую они постоянно совершали в области конкурирующих производств. Если

предмет, который нужно было изготовить, был из золота, он относился к ремеслу ювелира. По очереди ювелир делал шпоры, как шпорочник; доспехи и оружие, как оружейник; пояса и застежки, как ремесленник и застежник. Однако есть основания полагать, что при изготовлении этих различных предметов ювелир прибегал к помощи особых ремесленников, которые вряд ли могли не извлечь все возможные выгоды из такого удачного сотрудничества. Так, при изготовлении золотого меча, который Дюнуа нес при въезде Карла VII в Лион в 1449 году, украшенного бриллиантами и рубинами и оцененного более чем в пятнадцать тысяч крон, работа ювелиров, вероятно, заключалась только в изготовлении и чеканке рукояти, в то время как резчик мечей должен был ковать и закалять клинок. Точно так же, когда требовалось изготовить украшенную драгоценностями мантию, такую, как надела Мария Медичи на крестины своего сына в 1606 году, покрытую тридцатью двумя тысячами драгоценных камней и тремя тысячами бриллиантов, ювелир должен был только закрепить камни и разработать дизайн для их крепления на золотой или шелковой ткани.

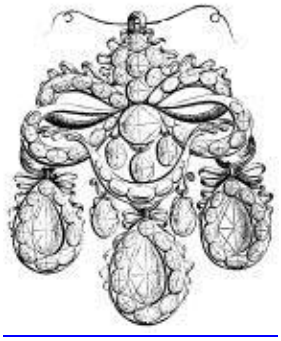


Рис. 125.- Подвеска, украшенная бриллиантами и драгоценными камнями. (Семнадцатый век.)

Задолго до того, как Бенвенуто и другие искусные итальянские ювелиры были призваны Франциском I ко двору, французские ювелиры доказали, что им нужно лишь небольшое покровительство, чтобы встать в один ряд с иностранными мастерами. Но это покровительство их не устроило, они покинули страну и обосновались в других местах; так при дворе Фландрии отличились Антуан из Бордо, Маржери из Авиньона и Жан из Руана. Правда, в правление Людовика XII, чья казна была истощена итальянскими экспедициями, золота и серебра во Франции стало так мало, что король был вынужден запретить производство всех видов крупной пластины (*grosserie*). Но открытие Америки принесло с собой изобилие драгоценных металлов, и Людовик XII отменил свое постановление в 1510 году; с этого момента корпорации ювелиров стали расти и процветать, поскольку роскошь, распространяемая примером великих, дошла до низших слоев общества. Серебряные пластины вскоре вытеснили оловянные, а вскоре личная демонстрация достигла такого размаха, "что жена купца носила на себе больше драгоценностей, чем можно было увидеть на образе Богородицы". Число ювелиров стало настолько велико, что в одном только городе Руане в 1563 году насчитывалось *двести шестьдесят пять* мастеров, имевших право клейма!

Рис. 126-131.- Цепи.

Рис. 132-136.- Кольца.

Подведем итоги этой главы. До середины XIV века преобладает религиозное искусство; ювелиры занимаются только изготовлением святынь, реликвариев и церковных украшений. В конце этого века и в течение последующих они изготавливают золотые и серебряные пластины, обогащая своими произведениями сокровищницы королей и знати и придавая блеск украшениям одежды. В XVI и XVII веках ювелиры больше занимались чеканкой, эмалью и инкрустацией. Повсюду можно увидеть чудесные безделушки - ожерелья, кольца, пряжки, цепочки, печатки (рис. 124-142). Вес металла перестал быть главным достоинством; особенно ценится мастерство, и ювелир исполняет в золоте, серебре и драгоценных камнях прекрасные произведения художников и граверов. Тем не менее, спрос на изящные предметы имел тот недостаток, что требовал много припоя и сплава, что ухудшало стандарт металла. Тогда между ювелирами и монетным двором началась отчаянная борьба, которая велась через лабиринт судебных разбирательств, петиций и постановлений вплоть до середины правления Людовика XV. В то же время итальянские и

немецкие ювелиры проникали во Францию и привозили материалы низкого качества, и старая профессиональная честность оказалась под подозрением и вскоре была предана забвению. В конце XVI века пластины украшались очень редко: происходит возврат к массивным пластинам, вес и стандарт которых можно было легко проверить. Золото почти не используется, за исключением драгоценностей, а серебро в тысяче форм проникает в производство мебели. После *шкафов,* покрытых и украшенных резьбой по серебру, появились предметы серебряной мебели, изобретенные Клодом Балленом. Но масса драгоценного металла, изъятого из обращения, вскоре была возвращена в него, и мода прошла. Ювелиры стали изготавливать только предметы небольшого размера, и в основном они ограничивались ювелирными изделиями, которые доставляли им меньше хлопот со стороны монетных дворов. Кроме того, искусство гранильщика почти изменило свой характер, как и торговля драгоценными камнями. Пьер де Монтарси, ювелир короля, совершил своего рода революцию в своем искусстве, которое путешествия Шардена, Бернье и Тавернье на Восток, так сказать, расширили. Огранка и закрепка драгоценных камней с тех пор не превзойдена. Можно сказать, что Монтарси был первым ювелиром, а Баллен - последним золотых дел мастером.

Рис. 137-141.- Печати.

Рис. 142. Чеканная и эмалированная брошь, украшенная жемчугом и бриллиантами. (Семнадцатый век.)

ГОРОЛОГИЯ.

Способы измерения времени у древних.- Гномон.- Водяные часы.- Часовые часы.- Водяные часы, усовершенствованные персами и итальянцами.- Герберт изобретает эскапию и подвижные гири.- Ударный колокол.- Майстр Жан де Орлог.- Жакемар из Дижона.- Первые часы в Париже.-Самый ранний портативный хронометр.-Изобретение спиральной пружины.-Первое появление часов.-Часы, или "яйца", из Нюрнберга.-Изобретение фузеи.-Корпорация часовщиков.-Известные часы в Йене, Страсбурге, Лионе и т.д.-Карл Квинт и Яннеллус.-Маятник.

Среди древних существовало три инструмента для измерения времени: *гномон*, или солнечные часы, которые, как мы знаем, представляют собой лишь таблицу, на которой линии расположены таким образом, чтобы последовательно встречать тень, отбрасываемую гномоном,[20] таким образом указывая час дня в зависимости от высоты или наклона солнца; водяные часы (*clepsydra*), принцип которых заключался в измерении просачивания определенного количества воды; и часовые стекла, в которых жидкость заменяется песком. Трудно определить, какой из этих трех

хронометрических способов может претендовать на приоритет. Следует сказать, что, согласно Библии, в восьмом веке до нашей эры Ахаз, царь Иудеи, построил в Иерусалиме солнечные часы; Геродот говорит, что Анаксимандр ввел солнечные часы в Греции, откуда они перешли в другие части тогдашнего цивилизованного мира; и что в 293 году до нашей эры знаменитый Папирий Курсор, к изумлению своих сограждан, проследил за солнечными часами возле храма Юпитера Квиринуса.

Согласно описанию, данному Афиной (Афинеей?), водяные часы состояли из фаянсового или металлического сосуда, наполненного водой, а затем подвешенного над резервуаром, на котором были нанесены линии, указывающие часы, по мере того как вода, капля за каплей вытекавшая из верхнего сосуда, достигала уровня. Этот инструмент использовался у большинства древних народов, и во многих странах он оставался в употреблении вплоть до десятого века христианской эры.

Рис. 143.- Часовщик. Спроектировано и выгравировано Дж. Амманом.

В одном из своих диалогов Платон заявляет, что философам повезло гораздо больше, чем ораторам: "Эти - рабы жалких водяных часов, тогда как другие вольны вести свою речь столько, сколько им заблагорассудится". Чтобы объяснить этот отрывок, мы должны вспомнить, что в афинских судах, как впоследствии и в римских, было принято измерять время, отведенное адвокатам на выступление, с помощью водяных часов. В них наливали три равные порции воды - одну для обвинителя, другую для подсудимого, третью для судьи. На одного человека возлагалась особая обязанность - своевременно оповещать каждого из трех ораторов о том, что его порция почти исчерпана. Если по какому-то необычному случаю время для одной или другой стороны удваивалось, это называлось "добавлять водяные часы к водяным часам"; а когда свидетели давали показания или зачитывался текст какого-нибудь закона, просачивание воды прекращалось: это называлось *aquam sustinere* (удерживать воду).

Часовые часы, которые до сих пор в значительной степени используются для измерения коротких промежутков времени, имели большую аналогию с водяными часами, но никогда не были способны к такой регулярности. На самом деле, в разные периоды в водяные часы вносились важные усовершенствования. Витрувий рассказывает, что примерно за сто лет до нашей эры Ктесибий, механик из Александрии, добавил к водяным часам несколько зубчатых колес, одно из которых приводило в движение стрелку, показывающую час на циферблате. Насколько можно судить по историческим документам, это был первый шаг к чисто механической часовой механике.

Чтобы найти достоверную дату в истории часового дела, мы должны обратиться к VIII веку, когда водные часы, еще более усовершенствованные, были либо изготовлены, либо импортированы во Францию; среди прочих - одни, которые папа Павел I послал Пипину ле Брефу. Однако мы должны полагать, что эти инструменты не привлекли особого внимания, или что они были быстро забыты; ведь сто лет спустя при дворе Карла Великого появились водяные часы, подаренные знаменитым халифом Арун-аль-Рашидом, которые рассматривались, почти праздновались, как

выдающееся событие . Эгинхард оставил нам подробное описание этого предмета. По его словам, часы были сделаны из латуни, покрытой золотом, и обозначали часы на циферблате. В конце каждого часа равное количество маленьких железных шариков падало на колокол и заставляло его звучать столько раз, сколько часов показывала игла. Двенадцать окон тут же открывались, из них выезжало такое же количество всадников, вооруженных *шапками-а-пи*, которые, совершив различные эволюции, удалялись в глубь механизма, после чего окна закрывались.

Вскоре после этого Пацификус, архиепископ Вероны, построил часы, значительно превосходившие все предыдущие; кроме того, что они показывали часы, они указывали число месяца, дни недели, фазы луны и т. д. Но все же это были лишь усовершенствованные водяные часы. Для того чтобы часовое искусство могло действительно войти в историю, необходимо было заменить воду гирями и изобрести спуск; однако эти важные открытия были сделаны лишь в начале X века.

"Во времена правления Хью Капета, - рассказывает М. Дюбуа, - во Франции жил человек большого таланта и репутации по имени Герберт. Он родился в горах Оверни, а детство провел, пася стада в окрестностях Ауриллака. Однажды монахи ордена Святого Бенедикта встретили его в поле , побеседовали с ним и, обнаружив, что он очень умен, взяли его в свой монастырь Святого Жеральда. Там Герберт вскоре приобрел вкус к монашеской жизни. Стремясь к знаниям и посвящая все свободные минуты учебе, он стал самым ученым в общине. После принятия обетов желание пополнить свои научные достижения заставило его отправиться в Испанию. В течение нескольких лет он усердно посещал университеты Пиренейского полуострова. Вскоре он обнаружил, что слишком учен для Испании; несмотря на его искреннюю набожность, невежественные фанатики обвинили его в колдовстве. Поскольку это обвинение могло повлечь за собой плачевные последствия, он предпочел не дожидаться результата и, поспешно покинув город Саламанку, который был его обычным местом жительства, приехал в Париж, где очень скоро обрел влиятельных друзей и покровителей. В конце концов, побывав монахом, настоятелем монастыря Боббио в Италии, архиепископом Реймским, воспитателем Роберта I, короля Франции, и Отто III, императора Германии, который назначил его на Равеннскую кафедру, Герберт взошел на папский престол под именем Сильвестра II: он умер в 1003 году. Этот великий человек оказал честь своей стране и своей эпохе. Он знал почти все мертвые и живые языки; был механиком, астрономом, врачом, геометром, алгебраистом и т. д. Он ввел во Франции арабские цифры. В уединении своей монашеской кельи, как и в архиепископском дворце, его любимым отдыхом было изучение механики. Он был искусен в изготовлении солнечных, водяных, часовых и гидравлических часов. Именно он впервые применил вес в качестве движущей силы в часовом деле; и, по всей вероятности, именно он является изобретателем того восхитительного механизма, который называется спуском - самого красивого и самого важного из всех изобретений, сделанных в часовом деле".

Здесь не место для описания этих двух механизмов, которые вряд ли можно объяснить иначе, как с помощью чисто технических чертежей, но можно отметить, что гири до сих пор являются единственной движущей силой больших часов, а упомянутый спуск использовался во всем мире вплоть до конца семнадцатого века. Несмотря на важность этих двух изобретений, в одиннадцатом, двенадцатом и тринадцатом веках они практически не использовались. В основном продолжали использоваться водяные и часовые часы (рис. 144). Некоторые из них были украшены орнаментом и гравировкой с большим вкусом; они способствовали украшению квартир, как в настоящее время наши бронзовые и более или менее дорогие часы.

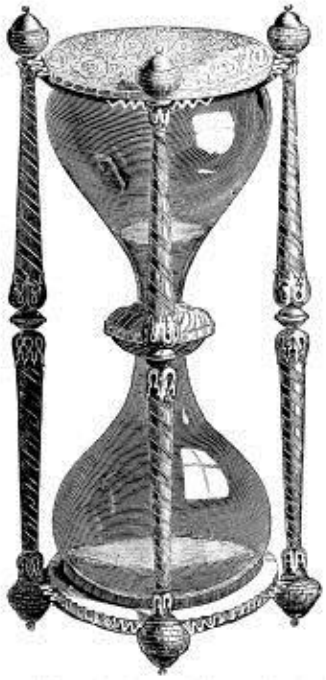


Рис. 144.- Часовые часы XVI века, французская работа.

История не сообщает нам, кто был изобретателем ударного механизма, но, по крайней мере, утверждается, что он существовал уже в начале двенадцатого века. Первое упоминание о нем встречается в "Уложениях ордена де Кото", составленных около 1120 года. Там ризничему предписывается так регулировать часы, чтобы они "звучали и будили его перед заутреней"; в другой главе монаху предписывается продлевать лекцию, пока "часы не пробьют". Сначала в монастырях монахи по очереди несли вахту и предупреждали общину о часах для молитвы; в городах были ночные сторожа, которые, кроме того, содержались во многих местах, чтобы объявлять на улицах час, обозначенный часами, водяными часами или часовыми стеклами.

Изобретя механизм для нанесения ударов, мы не видим, чтобы гороскопия достигла какого-либо совершенства до конца XIII века; но в начале следующего она получила импульс, и с тех пор это искусство продолжало развиваться.

Чтобы дать представление о том, что было сделано в то время, мы возьмем отрывок из самых ранних трудов, в которых упоминается горология, а именно из неопубликованной книги Филиппа де Мезьера под названием "Le Songe du Vieil Pélerin": "Известно, что в Италии в настоящее время (около 1350 года) есть человек, прославленный в философии, медицине и астрономии; его положение, по общему мнению, необычное и серьезное, он превосходит все три вышеперечисленные науки и родом из города Падуя. Его фамилия утеряна, и он зовется "мэтр Жан де Орлог", проживающий в настоящее время у графа де Вертуса; за три науки он получает ежегодное жалованье и привилегии в размере двух тысяч флоринов или около того. Этот мэтр Жан де Орлог сделал прибор, который некоторые называют *сферой* или часами, для наблюдения за движением небес, и в этом приборе все движения знаков (зодиакальных) и планет, с их кругами и эпициклами, и умноженными различиями, колеса (*roes*) без числа, со всеми их частями, и каждая планета в упомянутой сфере, отчетливо. В любую ночь мы ясно видим, в каком знаке и градусе находятся планеты и звезды на небе; и эта сфера сделана так хитро, что, несмотря на множество колес, которые невозможно пронумеровать, не разнеся механизм на куски, весь их механизм управляется одним единственным противовесом, столь чудесным, что серьезные астрономы из дальних краев с большим почтением приезжают, чтобы посетить упомянутого мэтра Жана и дело его рук; И все великие ученые астрономии, философии и медицины заявляют, что не существует ни одного человека, который бы в этом мире сделал столь гениальный или столь важный инструмент небесных движений, как упомянутые часы.... Мэтр Жан сделал упомянутые часы

своими руками, из латуни и меди, без помощи кого-либо другого, и не делал ничего другого в течение шестнадцати лет, если автор книги, который питал большую дружбу к упомянутому мэтру Жану, был правильно информирован. ".

С другой стороны, известно, что знаменитого часовщика, чье настоящее имя Мазьер полагает утерянным, звали Жак де Дондис; и что, вопреки утверждению писателя, ему оставалось только устроить часы, детали которых были выполнены превосходным мастером по имени Антуан. Как бы то ни было, часы Жака де Дондиса, или "мэтра Жана де Орлога", размещенные на вершине одной из башен Падуанского дворца, вызвали всеобщее восхищение, и несколько европейских принцев, желая иметь такие же часы, пытались подражать им. Вскоре церкви и монастыри могли гордиться тем, что обладают подобными *шедеврами*.

Среди наиболее примечательных часов того периода следует упомянуть те, о которых говорит Фруассар и которые были вывезены из города Кортрей Филиппом Смелым после битвы при Росбеке в 1382 году. "Герцог Бургундский, - пишет наш автор, - приказал вывезти с рыночной площади часы, отбивающие часы, одни из лучших, какие только можно найти по обе стороны моря; он вез их по частям в телегах, и колокол тоже. Эти часы были привезены и перевезены в город Дижон в Бургундии, там их поставили и установили, и они отбивают двадцать четыре часа между днем и ночью".

Речь идет о знаменитых дижонских часах, над которыми тогда, как и сейчас, возвышались два железных автомата, мужской и женский, отбивавшие часы на колоколе. Происхождение имени *Жакмар*, данного этим фигурам, вызывает много споров. Менаж считает, что это слово происходит от латинского *jaccomarchiardus* (почтовый плащ - военная одежда); он напоминает нам, что в Средние века на вершинах башен было принято размещать людей (солдат в *жаке*), чтобы предупреждать о приближении врага, пожарах и т. д. Менаж добавляет, что, когда более эффективные наблюдатели прекратили деятельность этих ночных дозорных, вероятно, было сочтено желательным сохранить память о них, установив на месте, которое они занимали, железные фигуры, которые отбивали часы. Другие авторы возводят название даже к изобретателю этого описания часов, который, по их словам, жил в XIV веке и звался Жаком Марком. Наконец, Габриэль Пиньо, написавший диссертацию о *Жакемаре* из Дижона, утверждает, что в 1422 году человек по имени Жакемар, часовщик и слесарь, проживавший в городе Лилле, получил двадцать два ливра от герцога Бургундского за ремонт часов Дижона; Из этого он заключает, что, учитывая небольшое расстояние от Лилля до Кортрея, откуда были взяты дижонские часы, этот Жакемар вполне мог быть сыном или внуком часовщика, построившего их около 1360 года; следовательно, название дижонского *жакемара* происходит от имени его создателя, старого Жакемара, часовщика из Лилля (илл. 145).

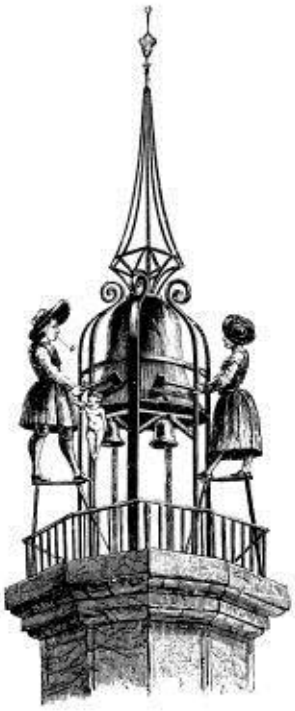


Рис. 145. Жакемар из Нотр-Дам в Дижоне, изготовленный в Кортрей в XIV веке.

Придавая каждому из этих мнений должное значение, мы ограничимся констатацией того факта, что с конца XIV века до начала XV в многочисленных церквях Германии, Италии и Франции уже имелись *жакемары*.

Первые часы, которыми обладал Париж, находились в башне Дворца правосудия. Карл V построил их в 1370 году по заказу немецкого ремесленника Анри де Вика. Часы содержали гирю для приведения в движение, колеблющуюся часть для регулирования и спуск. Часы были украшены резьбой работы Жермена Пилона и были разрушены в XVIII веке.

В 1389 году часовщик Жан Жуванс изготовил такие часы для замка Монтаржи. К этому же времени относятся часы Сенса и Осера, а также часы Лунда в Швеции. В последнем каждый час встречались два кавалера и наносили друг другу столько ударов, сколько часов предстояло отбить: затем открывалась дверь, и появлялась Дева Мария, сидящая на троне, с Младенцем Иисусом на руках, принимающая визит волхвов, за которыми следовала их свита; волхвы падали ниц и подносили свои подарки. Во время церемонии прозвучали две трубы, затем все исчезли, чтобы вновь появиться в следующий час.

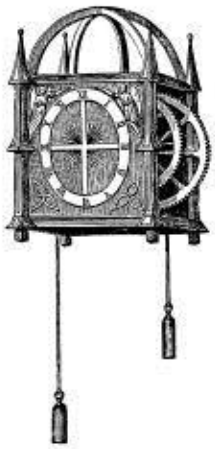


Рис. 146.- Часы с колесами и гирями. Пятнадцатый век. (Кабинет древностей, Имп. библ., Париж).

До конца тринадцатого века часы предназначались исключительно общественных зданий; или, по крайней мере, они имели, если можно так выразиться, монументальный характер, что исключало

их в частных домах. Первые часы с гирями и маховиком для частного использования появились во Франции, в Италии и в Германии в начале XIV века; но, естественно, сначала они были настолько дороги, что их могли приобрести только дворяне и богатые люди. Но впоследствии был дан импульс, который привел к тому, что эти предметы стали изготавливать более экономно. Вскоре портативные часы можно было увидеть в самых непритязательных домах. Это, конечно, не помешало изготовить дорогие образцы, как с орнаментом или резьбой, так и с размещением часов на дорогих постаментах или футлярах, внутри которых были подвешены гири (рис. 146).

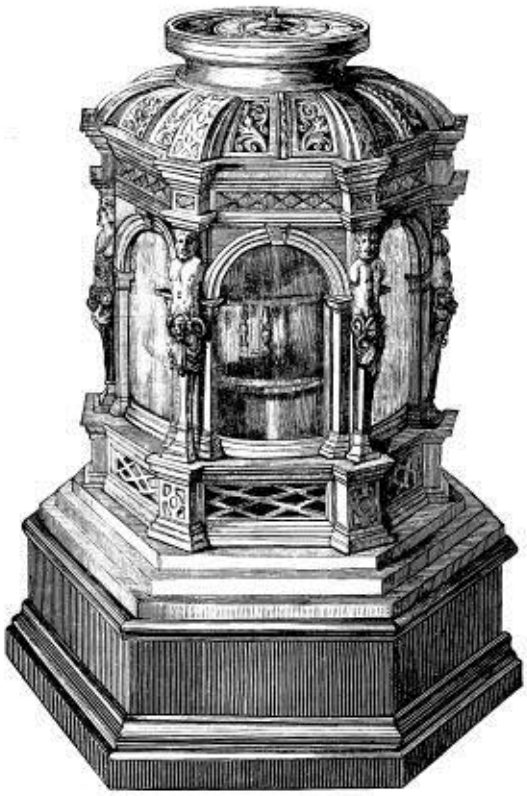


Рис. 147. Портативные часы времен Валуа.

Пятнадцатый век оставил заметный след в развитии часового дела. В 1401 году Севильский собор был украшен великолепными часами, которые отбивали часы. В 1404 году Лазарь, серб по происхождению, построил такие же часы для Москвы. Любекские часы, украшенные фигурами двенадцати апостолов, датируются 1405 годом. Следует также отметить знаменитые часы, которые Жан-Галеас Висконти изготовил для Павии, и особенно часы Святого Марка из Венеции, которые были выполнены только в 1495 году.

Спиральная пружина была изобретена во времена Карла VII: лента из очень тонкой стали, свернутая в небольшой барабан или бочонок, при раскручивании производила эффект гири на примитивных механизмах. Возможность заключить движущуюся силу в ограниченном пространстве объясняется возможностью изготовления очень маленьких часов. Так, в некоторых коллекциях можно найти часы времен Людовика XI, отличающиеся не только художественным богатством декора, но и малой площадью, которую они занимают, хотя, как правило, имеют очень сложный механизм; некоторые из них отмечают число месяца, бьют час и служат также будильниками.

Определить точную дату изобретения часов сложно, если вообще возможно. Но, по правде говоря, часы, особенно после изобретения спиральной пружины, следует рассматривать лишь как

последний шаг на пути к портативной форме часов. Тем не менее, согласно утверждениям авторов "Энциклопедии наук" Пансироля и Дю Вердье, в конце XV века часы были размером не больше миндаля. Даже имена Мирмекида и Кароваги уса упоминаются как имена двух знаменитых мастеров, занимавшихся подобной работой. Говорят, что последний сделал часы-будильник, которые не только отбивали нужный час, но даже зажигали свечу. Кроме того, мы точно знаем, что во времена Людовика XI существовали часы очень маленьких размеров, но при этом прекрасно изготовленные; доказано, что в 1500 году в Нюрнберге Петер Хеле изготовил их в форме яйца, и поэтому часы в этой стране долгое время были известны *как нюрнбергские яйца*.

Кроме того, из истории мы узнаем, что в 1542 году Гвидобальдо из Ровере были подарены часы, отсчитывающие часы, помещенные в кольцо; что в 1575 году Паркер, архиепископ Кентерберийский, завещал своему брату Ричарду трость из индийского дерева с часами, помещенными в ее головку; и, наконец, что Генрих VIII Английский носил очень маленькие часы, которые нужно было заводить только каждый восьмой день.

Не лишним будет заметить, что время, отсчитываемое этими маленькими машинками, не было регулярным до тех пор, пока один изобретательный мастер, чье имя не дошло до нас, не изобрел фузею, представляющую собой нечто вроде усеченного конуса; к ее основанию был прикреплен небольшой кусок кетгута, который, спирально закручиваясь кверху, становился прикрепленным к стволу, заключающему в себе пружину. Преимущество такого расположения заключается в том, что благодаря конической форме фузеи тяга пружины, действующая при расслаблении на больший радиус конуса, приводит к установлению равновесия сил между первым и последним движениями пружины. Впоследствии часовщик по имени Грюэ заменил катгут шарнирными цепями (*articulées*), которые имели тот большой недостаток, что были гигрометрическими и изменяли свое натяжение в зависимости от состояния атмосферы.

Использование часов быстро распространилось во Франции. В царствование Валуа было изготовлено большое количество часов очень маленького размера, которым часовщики придавали всевозможные формы, особенно желудя, миндаля, латинского креста, раковины (рис. 148-150). Их гравировали, чеканили, покрывали эмалью; стрелка, отмечающая час, часто была тонкой работы, а иногда украшалась драгоценными камнями. Некоторые из этих часов приводили в движение символические фигуры, а также Время, Аполлона, Диану, Деву, апостолов и святых.

Можно предположить, что все эти сложные работы требовали множества мастеров. Поэтому было решено объединить ремесленников в сообщество. Устав, полученный от Людовика XI в 1483 году, был подтвержден Франциском I. Он содержал ряд законов, призванных одновременно защищать интересы членов корпорации и достоинство их профессии.

Никто не мог быть принят в мастера, кроме как после восьмилетнего ученичества и создания *шеф-повара* в доме или под наблюдением одного из инспекторов корпорации. Приезжие инспекторы, избираемые всеми членами, а также попечителями и синдиками, имели право, являясь в мастерские, следить за правильным устройством часов и часовниц; и если им случалось обнаружить такие, которые, казалось, были сделаны не по правилам искусства, они могли не только изъять и уничтожить их, но и наложить штраф на изготовителя в пользу корпорации. Устав также предоставлял аккредитованным мастерам исключительное право торговать, прямо или иным образом, всеми предметами, новыми или подержанными, законченными или незаконченными.

Часы из дамасского железа и часы пятнадцатого и шестнадцатого веков.

Рис. 148-150. Часы эпохи Валуа. (Шестнадцатый век.)

"Под влиянием этих мудрых учреждений, - замечает М. Дюбуа, - мастера-часовщики не боялись конкуренции со стороны лиц, не входящих в корпорацию. Если их и задевало художественное превосходство некоторых из их коллег, то это было похвальное желание побороться с ними за

первые места. Работа одного дня, превосходящая работу предыдущего, превзошла работу следующего дня. Именно благодаря этому непрерывному соревнованию ума и знаний, этому законному и живительному соперничеству всех членов одного и того же трудолюбивого сообщества наука постепенно достигла зенита совершенства и возвышенности прекрасного. Честолюбие рабочих заключалось в том, чтобы подняться до мастерства, и они достигали этого только силой труда и усердием. Амбиции мастеров заключались в том, чтобы получить почести синдиката - этой консульской магистратуры, самой почетной из всех, поскольку она была результатом выборов и вознаграждением за услуги, оказанные искусству и обществу".

Таким образом, достигнув середины XVI века и не желая выходить за рамки, отведенные этому очерку, мы можем ограничиться упоминанием некоторых выдающихся произведений, созданных в течение столетия искусством, которое уже проявило себя с силой, никогда не уменьшающейся.

Часы, которые Генрих II построил для замка Анет, давно считаются очень любопытными. Каждый раз, когда стрелка обозначает час, изнутри часов появляется олень, за которым мчится свора гончих, но вскоре свора и олень останавливаются, и последний с помощью очень хитроумного механизма бьет по часам одной из своих лап.

Не менее знамениты и сохранившиеся до наших дней часы из Йены (рис. 151). Над циферблатом находится бронзовая голова, предположительно изображающая шута Эрнеста, курфюрста Саксонии, умершего в 1486 году. Когда пробивает час, голова - удивительно уродливая, что дало часам название "*чудовищная голова" - открывает* свой огромный рот. Фигура, изображающая старого паломника, предлагает ему золотое яблоко на конце палки; но как раз в тот момент, когда бедный Ганс (так звали дурачка) собирается закрыть рот, чтобы съесть и проглотить яблоко, паломник внезапно убирает его. Слева от головы изображен поющий ангел (герб города Йены), держащий в одной руке книгу, которую он поднимает к глазам всякий раз, когда бьют часы, а другой звонит в ручной колокольчик.

В городе Ниорт, в Пуату, также были необычные часы, украшенные множеством аллегорических фигур - работа Бухена, в 1570 году. Гораздо более известными были часы Страсбурга (рис. 152), построенные в 1573 году и долгое время считавшиеся величайшим из всех чудес. Они были полностью отреставрированы в 1842 году М. Швильге. Анджело Рокка в своем "Commentarium de Campanis" приводит его описание. Важнейшей его особенностью была подвижная сфера, на которой были изображены планеты и созвездия, и которая завершала свое вращение за триста шестьдесят пять дней. На двух сторонах циферблата и под ним аллегорическими фигурами были изображены главные праздники года и церковные торжества. Другие циферблаты, симметрично расположенные на фасаде башни, в которой находятся часы, отмечали дни недели, числа месяца, знаки зодиака, фазы луны, восход и заход солнца и т. д. Каждый час два ангела трубили в трубы. Когда концерт заканчивался, раздавался колокольный звон, и тут же петух, сидящий на вершине, шумно расправлял крылья и оглашал окрестности своим криком. Ударный механизм с помощью подвижных люков, цилиндров и пружин, спрятанных в недрах часов, приводил в движение множество автоматов, выполненных с большим мастерством. Анджело Рокка добавляет, что завершение этого *шедевра* приписывают Николаю Копернику, и что когда этот искусный механик закончил свою работу, шерифы и консулы города выкололи ему глаза, чтобы он не смог изготовить подобные часы для любого другого города. Последнее утверждение тем более заслуживает места в ряду легенд, что, независимо от существующих доказательств того, что часы были сделаны Конрадом Дасиподиусом, будет очень трудно доказать, что Коперник когда-либо посещал Эльзас или ему выкололи глаза.

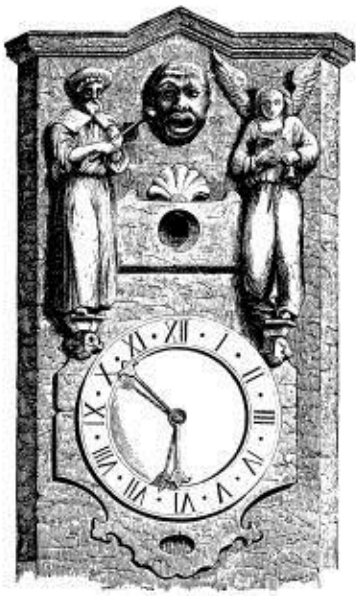


Рис. 151.- Часы из Йены, Германия. (Пятнадцатый век.)

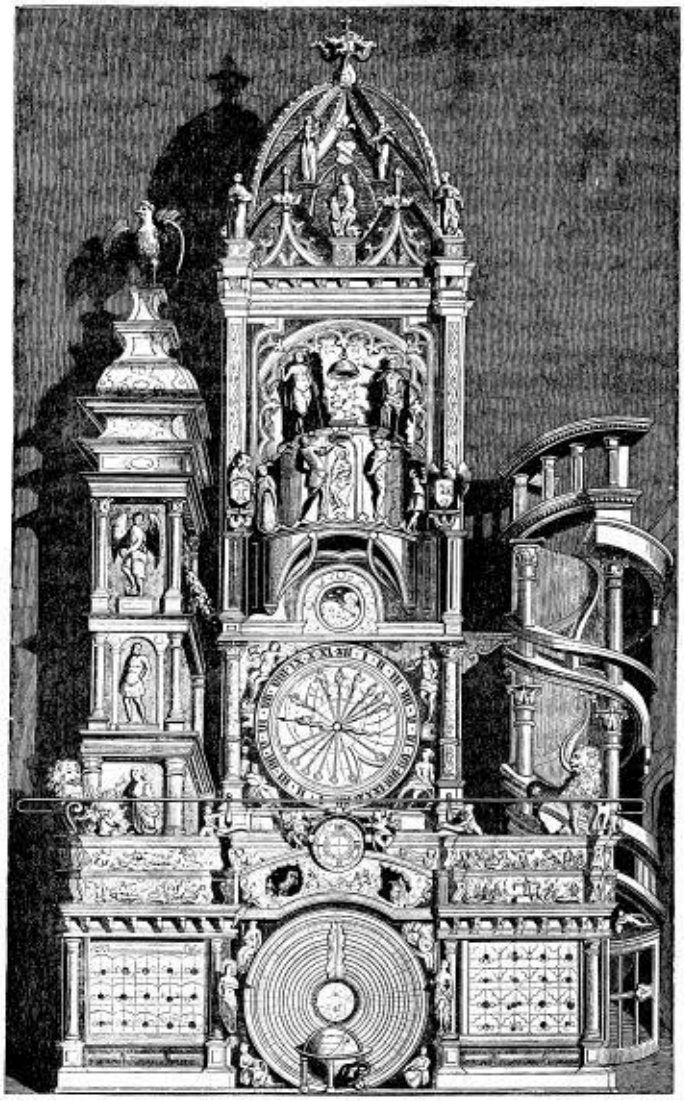


Рис. 152.- Астрономические часы собора в Страсбурге, построенные в 1573 году.

Аналогичная традиция связана с историей еще одних часов, существующих до сих пор и не менее знаменитых, чем Страсбургские. Речь идет о часах церкви Святого Иоанна в Лионе, изготовленных в 1598 году Николасом Липпиусом, часовым мастером из Базеля; впоследствии они были отремонтированы и расширены Нуриссоном, ремесленником из Лиона. В настоящее время работает только гороскопный механизм, но часы не остаются без внимания посетителей, которым достойные служители до сих пор повторяют с полной уверенностью, что Липпиуса предали смерти, как только он закончил свое *шеф-поварское дело*. Чтобы показать неправдоподобность этого притворного наказания, достаточно заметить вместе с М. Дюбуа, что даже в XVI веке за приготовление *шеф-повара* не убивали; кроме того, есть доказательства, что Липпиус умер в мире и почете в своей родной стране.

К этим знаменитым часам следует добавить часы Святого Ламберта в Льеже, Нюрнберге, Аугсбурге и Базеле, часы из Медины-дель-Кампо в Испании, а также часы, которые в царствование Карла I или во время протекции Кромвеля были изготовлены и установлены в Англии, в лондонском соборе Святого Дунстана,[21] и в Кентерберийском соборе, в Эдинбурге, в Глазго и т. д.

В заключение, чтобы отдать должное столетию, которое мы отнесли к периоду упадка, мы должны признать, что за несколько лет до смерти кардинала Ришелье - то есть с 1630 по 1640 год - способные художники предприняли достойные похвалы усилия, чтобы создать новую эру в часовом деле. Но улучшения, на которые они рассчитывали, были направлены в большей степени на процессы конструкции нескольких частей, составляющих часовой механизм часов и часов, чем на красоту и изобретательность исполнения. Это был прогресс чисто профессионального характера, направленный на создание более готового и недорогого предложения; прогресс, который мы можем рассматривать как услуги, оказываемые искусством торговле. Период великих конструкций и тонких чудес прошел. Декоративные *жакемары* больше не размещались на колокольнях. Механические *шеф-повара* больше не помещались в хрупкие драгоценные камни. Было еще далеко то время, когда, сложив скипетр империи, над которой "никогда не заходит солнце", покоритель Франциск I, удалившись в монастырь, занялся созданием сложнейших часовых механизмов. Помощником, если не учителем, Карла V в его работе был ученый математик Яннел Турианус, которого он побудил присоединиться к нему в своем затворничестве. Говорят, что он не испытывал такого удовольствия, как видеть монахов Сен-Жюста, стоящих в изумлении перед его аларумными и автоматическими часами; но также утверждается, что он проявил величайшее отчаяние, когда был вынужден признать, что установить идеальное согласие между часами так же невозможно, как и между людьми.

По правде говоря, Галилей еще не успел пронаблюдать и сформулировать законы маятника, которые Гюйгенс с радостью применил к часовым механизмам.

Рис. 153.- Верхняя часть часовых часов, гравированная и позолоченная (французская работа XVI века).

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ.

Музыка в Средние века.- Музыкальные инструменты с IV по XIII век.- Духовые инструменты: одинарная и двойная флейта, пандейская труба, тростниковая труба, хаутбой, флажолет, трубы, рожки, *олифанты*, гидравлический орган, орган-колокол.-

Ударные инструменты: колокол, ручной колокол, цимбалы, тимпан, треугольник, *бомбулум*, барабаны. -Струнные инструменты: лира, цитраль, арфа, псалтирь, *набл, хор, органиструм*, лютня и гитара, *краут, роте*, виола, *жига*, монохорд.

История музыки в Средние века начинается примерно в четвертом веке нашей эры. В шестом веке Исидор Севильский в своих "Сентиментах о музыке" пишет следующее: "Музыка - это модуляция голоса, а также согласование нескольких звуков и их одновременное соединение".

Около 384 года святой Амвросий, построивший Миланский собор, регламентировал способ исполнения псалмов, гимнов и гимнов, выбрав из греческих песнопений те мелодии, которые, по его мнению, лучше всего подходили для латинской церкви.

В 590 году Григорий Великий, чтобы исправить беспорядок, воцарившийся в церковном пении, собрал все, что осталось от древних греческих мелодий, вместе с мелодиями святого Амвросия и других, и составил антифонарий, который называется *Центонион*, поскольку состоит из песнопений его выбора. С этого момента церковные песнопения получили название *григорианских*; они были приняты во всей Западной Церкви и сохранили свои позиции почти неизменными до середины XI века.

Считается, что первоначально музыка антифонария была записана в соответствии с греческими и римскими обычаями - нотация, известная *как боэцианская*, от имени философа Боэция , который сообщает нам, что в его время (то есть в конце пятого века) нотация состояла из первых пятнадцати букв алфавита.

Звуки октавы изображались: мажорные - *заглавными* буквами, минорные - *строчными*, следующим образом:-

Мажорный лад A B C D E F G

Минорный лад a b c d e f g

Сохранились фрагменты музыкальных произведений XI века, в которых нотация представлена буквами, над которыми расположены знаки другого вида нотации, называемые *невмами* (рис. 154).

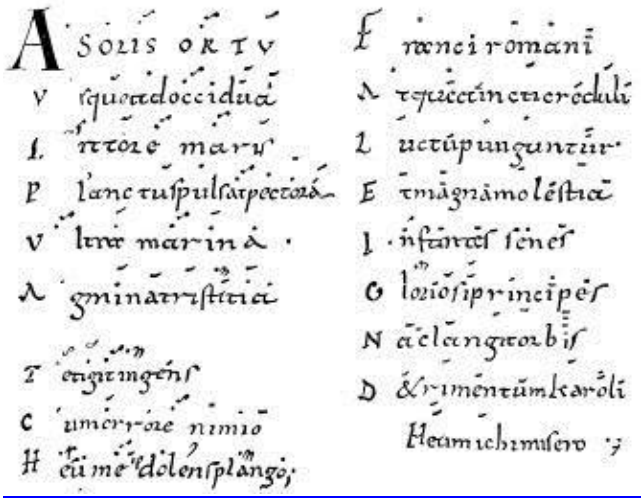
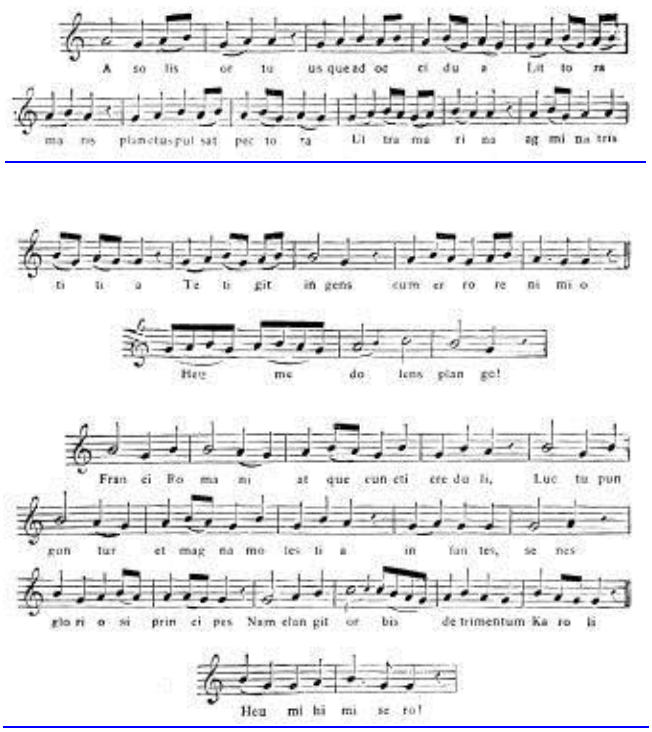


Рис. 154. Плач, написанный вскоре после смерти Карла Великого, вероятно, около 814 или 815 года, и приписываемый Коломбану, аббату Сен-Трона. (MS. de la Bibl. Imp., No. 1,154.)

Музыкальная нотация, выраженная современными знаками, текст и перевод Плача по Карлу Великому.



A solis ortu usque ad occidua
Littora maris, planctus pulsat pectora;
Ultra marina agmina tristitia
Tetigit ingens cum errore nimio.
Heu! me dolens, plango.

От восточных до западных берегов,
печаль будоражит каждое сердце; и внутри страны,
это огромное горе печалит армии.
Увы! В своем горе я тоже плачу.

Franci, Romani, atque cuncti creduli,
Luctu punguntor et magna molestia,
Infantes, senes, gloriosi principes;
Nam clangit orbis detrimentum Karoli.
Heu! mihi misero!

Французы, римляне и все верующие
погрузились в траур и глубокую
скорби: дети, старики и знаменитые
принцы; ибо весь мир сожалеет о
утрате Карла Великого.
Увы, несчастный я!

Около IV века *невмы* были в употреблении в греческой церкви; о них говорит святой Григорий Назианзский. Некоторые изменения в них внесли лангобарды и саксы.

"Они были особенно распространены с восьмого по двенадцатый век, - пишет М. Куссемакер в своем научном труде "Histoire de l'Harmonie au Moyen Age", - и состояли из двух видов знаков: одни были похожи на запятые, точки или небольшие наклонные или горизонтальные штрихи, которые обозначали отдельные звуки; другие - в форме крючков, а штрихи, различным образом закрученные и соединенные, выражали группы звуков, состоящие из различных интервалов".

"От этих запятых, точек и наклонных или горизонтальных штрихов произошли длинные ноты, бреве и полубреве, а затем и квадратная нотация, которая до сих пор используется в церковном *песнопении*. Крюкообразные знаки и разнообразно закрученные и соединенные штрихи привели к появлению лигатур и соединений нот.

"С восьмого по конец двенадцатого века - то есть в один из самых ярких периодов музыкальной литургии - *невмы* были нотацией, принятой исключительно во всей Европе, как в церковном пении, так и в светской музыке. С конца XI века эта система нотации утвердилась во Франции, Италии, Германии, Англии и Испании".

Главной модификацией, которой подверглась нотация музыки в конце XI века, мы обязаны монаху Гвидо из Ареццо. Чтобы облегчить чтение *невм*, он придумал размещать их на линиях, а

эти линии различать по цветам. Вторая, *фа*, была красной, четвертая, *ут*, - зеленой; первая и третья прорисованы на пергаменте только пером. Чтобы семь нот лучше запечатлелись в памяти, он привел в качестве примера три первые строки гимна Иоанна Крестителя, в которых слоги *ut, re, mi, fa, sol, la* соответствовали знакам гаммы:...

"*Ut* queant laxis Resonare fibris

Mira gestorum Famuli tuorum,

Solve polluti Labii reatum,

Sancte Joannes".

Хористы, исполняя этот гимн, слегка повышали интонацию каждого из выделенных курсивом слогов, которые вскоре были приняты для обозначения шести нот гаммы. Для обозначения седьмой, не названной в этой системе, была введена варварская теория *муанс* (делений), и только в XVII веке во Франции стали применять термин *си*.

Но после начала десятого века многие люди, особенно поэты, изобрели ритмические песни, которые полностью отличались от церковных. "Гармония, образованная последовательностью различных интервалов, - как сообщает нам автор, которого мы уже цитировали, - получила в одиннадцатом веке название *дисканта*, по-старофранцузски *déchant*. Франкон де Кельн - самый древний автор, который использует это слово. В течение всего XI века сочинение мелодии не зависело от гармонии, и отныне сочинение музыки разделилось на две совершенно различные части. Народ, поэты и высокопоставленные лица сочиняли мелодию и слова, но, будучи невежественными в музыкальной науке, они прибегали к услугам профессионального музыканта, чтобы тот записал их вдохновение. Первые справедливо назывались *труверами* (*trobadori*), другие - *декантерами*, или гармонистами. Гармония тогда была приспособлена только для двух голосов - комбинации пятых и движения в унисон.

"В двенадцатом веке построение мелодии по-прежнему находилось в руках поэтов. *Декантерами* или гармонистами были профессиональные музыканты. Народные песни стали очень многочисленными. Трубадуры множились по всей Европе, а величайшие лорды считали за честь культивировать и поэзию, и музыку. Германия имела своих "мастеров-певцов", которые были востребованы при любом дворе. Во Франции Шателен де Куси, король Наварры, граф де Бетюн, граф д'Анжу и сотни других приобрели блестящую репутацию благодаря песням, слова и мелодию которых они сочиняли сами. Самым знаменитым из этих *труверов* был Адам де ла Галль, расцветший в 1260 году".

В XIV веке название "*контрапункт*" было заменено *названием "дешан"*, а в 1364 году на коронации Карла V в Реймсе была исполнена месса, написанная в четырех частях Гийомом де Машо, поэтом и музыкантом.

У древних было большое количество музыкальных инструментов, но их названия были еще более многочисленными, поскольку зависели от формы, материала, природы и характера инструментов, которые бесконечно менялись в зависимости от прихоти изготовителя или музыканта. Кроме того, в каждой стране были свои национальные инструменты; и поскольку каждая страна на своем языке обозначала их описательными названиями, один и тот же инструмент появлялся под десятью различными обозначениями, а одно и то же название применялось к десяти инструментам. Однако, не имея ничего, кроме монументальных изображений, и в отсутствие самих инструментов, возникает почти неразрешимая путаница.

Римляне привезли в свою страну, как результат завоевания, образцы большинства музыкальных инструментов, которые они нашли в использовании в покоренных ими странах. Так, Греция поставляла в Рим почти все мягкие инструменты класса лир и флейт. Германия и северные провинции, населенные воинственными расами, привили своим завоевателям вкус к громко звучащим инструментам, таким как трубы и барабаны. Азия и особенно Иудея, которые размножили различные виды металлических инструментов для использования в своих религиозных церемониях, стали средством естественного распространения в римской музыке инструментов глубокого тона из класса колоколов и томов (разновидность барабана). Египет привнес в Италию тимпан вместе с поклонением Исиде. Византия не успела изобрести первые пневматические органы, как новая религия Христа завладела ими для исключительного посвящения в свое служение, как на Востоке, так и на Западе.

Таким образом, все музыкальные инструменты известного мира нашли убежище в столице Римской империи; но их судьба заключалась в том, чтобы исчезнуть и погрузиться в забвение после того, как они сыграли свою роль в последних помпезах этой падающей империи и в последних празднествах античной мифологии. В письме, где он специально рассматривает "различные виды музыкальных инструментов", святой Иероним, живший с 331 по 420 год, говорит о тех, которые использовались в его время для нужд религии, войны, церемониала и искусства. В первую очередь он упоминает орган, описывая его как состоящий из пятнадцати медных труб, двух воздушных резервуаров из слоновьей кожи и двенадцати больших мехов, "чтобы подражать голосу грома". Далее он выделяет под общим названием *туба* несколько видов труб: та, что созывала народ, та, что направляла марш войск, та, что возвещала о победе, та, что звучала при нападении на врага, та, что объявляла о закрытии ворот, и т. д. Одна из этих труб, форму которой довольно трудно определить из его описания, имела три медных колокола и *ревела через четыре воздушных канала*. Другой инструмент, *бомбулум*, который, должно быть, производил страшный рев, был, насколько мы можем предположить из текста благочестивого писателя, чем-то вроде колокольного звона, прикрепленного к полой металлической колонне, которая с помощью двенадцати труб воспроизводила звуки двадцати четырех колоколов, приводимых в движение друг другом. Далее следуют *кифара* у евреев, имеющая форму треугольника и снабженная двадцатью четырьмя струнами; сакбут, халдейского происхождения, труба, состоящая из нескольких подвижных деревянных трубок, вставляющихся одна в другую; псалтирь, маленькая арфа с десятью струнами; и, наконец, *тимпан*, называемый также *хором*, ручной барабан, к которому крепились две металлические флейтовые трубки.

Рис. 155.- Концерт; барельеф, снятый со столика в Сен-Жорж-де-Бошервиль, Нормандия. (Работа одиннадцатого века.)

Подобная номенклатура, относящаяся к девятому веку, содержится в истории Карла Великого в латинских стихах, написанной Аймериком де Пейраком. Из нее видно, что за четыре столетия количество инструментов увеличилось почти вдвое, а музыкальное влияние правления Карла Великого выразилось в возрождении и усовершенствовании нескольких инструментов, которые ранее были заброшены. В этой любопытной метрической композиции перечислены все струнные, духовые и пульсирующие инструменты, которые прославили великого императора, защитника и реставратора музыки . Всего указано двадцать четыре инструмента, среди которых мы находим почти все те, о которых упоминает святой Иероним.

Рис. 156.- Концерт и музыкальные инструменты. С миниатюры в рукописи XIII века.

Таким образом, названия музыкальных инструментов прошли через семь или восемь столетий, не претерпев никаких изменений, кроме тех, что естественным образом возникли в результате вариаций в языке. Но сами инструменты за этот долгий промежуток времени часто изменялись до такой степени, что примитивное обозначение нередко оказывалось в противоречии с музыкальными характеристиками инструмента, к которому оно все еще продолжало прилагаться. Так, *хор*, который был четырехструнной арфой и своим названием указывал на собрание инструментов, стал духовым инструментом.[22] Так и псалтирь, к которой первоначально прикасались *плектром* (палочкой) или пальцами, теперь издавала свои ноты только под воздействием смычка; инструмент, имевший двадцать струн, теперь сохранил только восемь; другой, название которого, казалось, указывало на квадратную форму, стал округлым; те, что изначально были сделаны из дерева , теперь были сделаны из металла. Есть основания полагать,

что в целом эти изменения вносились не столько с целью музыкального усовершенствования, как такового, сколько с целью удовлетворения фантазии глаза (рис. 155-157). До XVI века, когда ученые музыканты применили математические принципы к теории изготовления, почти не существовало фиксированных правил для создания музыкальных инструментов. До 1589 года музыкальные инструменты изготавливались в Париже мастерами, которые были органными, лютневыми или даже медными мастерами, под контролем и гарантией сообщества музыкантов; но в эту эпоху производители музыкальных инструментов были объединены в торговую корпорацию и получили, благодаря благосклонности Генриха III, определенные привилегии и особые статуты.

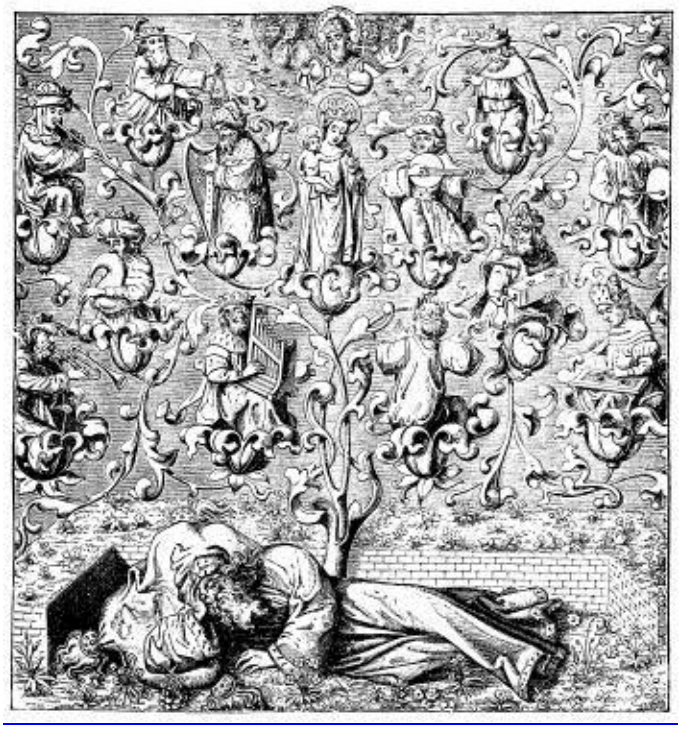


Рис. 157.- Древо Иессея. Предки Иисуса Христа представлены с музыкальными инструментами и как образующие небесный концерт. (Факсимиле с миниатюры в рукописном бревиарии XV века. Королевская библиотека, Брюссель).

Поскольку музыкальные инструменты всегда делились на три определенных класса - струнные, пульсирующие и духовые, - мы примем это естественное деление при рассмотрении различных видов, использовавшихся в Средние века и в эпоху Возрождения. Однако мы не будем претендовать на то, что всегда можем точно указать на музыкальную ценность этих инструментов, поскольку в некоторых случаях мы не имеем о них никакого представления, кроме более или менее правдивых.

В класс духовых инструментов входили флейты, трубы и органы; каждый из них, однако, подразделялся на несколько совершенно разных видов. Так, например, только в разделе флейт мы находим прямую флейту, двойную флейту, боковую или немецкую флейту, пандейские трубы, *хор, каламус*, волынку (*muse* или *mousette*), *doucine* или hautboy, *flaïos* или flageolet, и т.д.

Флейта - самый древний из музыкальных инструментов; даже в Средние века ни один оркестр не считался полноценным, если в нем не было целого строя флейт, различающихся как по форме, так и по тембру. В принципе, простая флейта, или *flûte à bec*, состояла из прямой трубы из твердого и звонкого дерева, сделанной за одно целое и пронизанной четырьмя или шестью отверстиями. Но с увеличением числа отверстий до одиннадцати и увеличением длины трубы до семи или восьми футов, пальцы не могли одновременно воздействовать на все отверстия; поэтому , чтобы закрыть два отверстия, расположенные дальше всего от мундштука, к корпусу флейты были прикреплены клавиши, на которые инструменталист воздействовал ногой.

Простая флейта, большей или меньшей длины, встречается на фигурных памятниках всех эпох. Двойная флейта, которая была одинаково распространена, имела, как видно из названия, две трубки, обычно неравной длины; *левая* трубка, самая короткая и потому называемая *женской,* издавала пронзительные звуки, а *правая*, или *мужская,* - низкие ноты. Независимо от того, были ли эти две трубки соединены или разделены, флейта всегда имела два разных рта, хотя часто они располагались очень близко друг к другу, на которых музыкант играл поочередно. Двойная флейта (рис. 158) была инструментом, который в XI веке использовался *жонглерами* или жонглерами в качестве аккомпанемента.

Флейта с боковым мундштуком, которая сначала была очень мало распространена, в XVI веке стала знаменитой благодаря усовершенствованиям, полученным от немцев, поэтому она получила название *немецкой флейты* (рис. 160).

Сиринкс был не чем иным, как древними пандейскими трубами, состоявшими, как правило, из семи трубок из дерева или металла, постепенно уменьшавшихся в длине; внизу они были закрыты, а вверху имели форму горизонтальной плоскости, которой касались губы музыканта при прохождении по ней (рис. 159). В XI и XII веках сиринксы, которые должны были издавать очень пронзительную и диссонирующую музыку, обычно делались в форме полукруга и содержали девять трубок в металлическом корпусе, пронизанном таким же количеством отверстий.

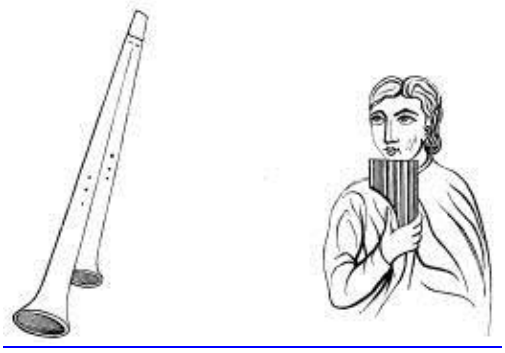


Рис. 158.- Двойная флейта, XIV век. (Из книги Виллемина "Французские памятники").

Рис. 159.- *Сиринкс* с семью трубками, девятый или десятый век. (Angers MS.)

Хора, которая во времена святого Иеронима состояла из кожи и двух трубок, одна из которых образовывала рот, а другая - колокольчик (рис. 161), должна была иметь очень большое сходство с современной волынкой. В IX веке ее форма мало изменилась, за исключением того, что иногда мы находим два конца колокола, а мембранный резервуар для воздуха в некоторых примерах заменен своеобразным корпусом из металла или резонирующего дерева (*bois sonore*). Впоследствии этот инструмент был преобразован в простой цимбал.

Каламус, называемый *chalemelle* или *chalemie*, происходящий от *каламуса* или тростниковой трубы древних, в XVI веке стал трелью для hautboy, *bombarde* - его контрабасом и тенором, а бас исполнялся на *cromorne*. Однако существовала и группа хатбоев. *Душан* или *дусина*, мягкая флейта, большой хатбой Пуату исполнял партии тенора или пятой доли. Длину хатбоя сочли неудобной, его разделили на части, объединенные в подвижную гроздь (*faisceau*), известную под названием *фагот*. Впоследствии этот инструмент стал называться *courtaut* во Франции и *sourdeline* или *sampogne* в Италии, где он превратился в разновидность волынки, как *муза* или *эстиве*. *Муза де Бле* была простой тростниковой трубой, а *муза д'Осэ* (или *д'Ауссуа*, округ Ауш), несомненно, была хаутбоем. Что касается волынок, как их правильно называть, то они обычно носили название *шевретта, шеври* или *шевр*, из-за кожи, из которой была сделана сумка. Они также обозначались названиями *pythaule* и *cornemuse,* drone-pipe (рис. 162).

Рис. 160. Немецкие музыканты играют на флейте и козьем роге. (Рисунок и гравюра Дж. Аммана).

Флейты де сау, или тростниковые флейты, были не чем иным, как простыми свистульками, которые деревенские дети до сих пор имеют обыкновение издавать весной; но, по словам древнего автора, их было более двадцати видов, "столько же громких, сколько и тихих", которые соединялись парами в оркестр. *Фистула*, *суфле*, *труба* и *фретё* или *галубе* - все они были маленькими флажолетами, на которых играли левой рукой, а правой отмечали время на тамбурине или цимбалах. *Пандория*, которая была причислена к флейтам без правильного определения ее формы и характера тона, должна была представлять, по крайней мере в момент своего возникновения, некоторое сходство звучания со струнным инструментом под названием *пандора* (*pandore*).

Рис. 161.- *Хорус* с одним колокольчиком с отверстиями. (Девятый век, MS. of Saint-Blaise.)

Рис. 162.- Багпипер, XIII век. (Скульптура в зале музыкантов в Реймсе).

Трубы составляют гораздо более многочисленный класс, чем флейты. На латыни они назывались *tuba*, *lituus*, *buccina*, *taurea*, *cornu*, *claro*, *salpinx* и т. д.; на французском - *trompe*, *corne*, *olifant*, *cornet*, *buisine*, *sambute* и т. д. В большинстве случаев, однако, они получали свое название либо по форме, либо по звуку, который они издавали, либо по материалу, из которого они были сделаны, либо по назначению, для которого они были специально предназначены. Так, среди военных труб из меди или латуни, названия некоторых (*claro*, *clarasius*) указывают на пронзительный звук, который они издавали; названия других, кажется, скорее относятся к внешнему виду их колоколов (рис. 164), которые имитировали голову птицы, рог, змею и т.д. Некоторые из этих труб были настолько длинными и тяжелыми, что для их поддержки требовалась нога или подставка, а исполнитель брал конец в рот и дул в него со всей силой дыхания (рис. 163).

Пастушьи рожки, сделанные из дерева, отороченного латунью, были тяжелым и мощным видом говорящей трубы, которую в VIII веке валлийские пастухи и жители *земель* Корнуайля всегда носили с собой (рис. 165). Когда бароны или рыцари хотели передать какие-либо сигналы, необходимые на войне или охоте, они имели привычку использовать рожки гораздо более

портативного характера, которые подвешивались к их поясам; они также использовали их в качестве сосудов для питья, когда это было необходимо. Сначала эти инструменты обычно изготавливались только из рогов буйвола или козла, но когда появилась мода на тонкую обработку слоновой кости, они получили название *олифант*, которому суждено было стать известным в старых рыцарских романах, в которых *олифант* играл очень важную роль (рис. 166). Приведем лишь один пример из тысячи: Роланд, когда в долине Ронсево его одолела многочисленная рать, зазвучал *олифант*, чтобы призвать на помощь армию Карла Великого.

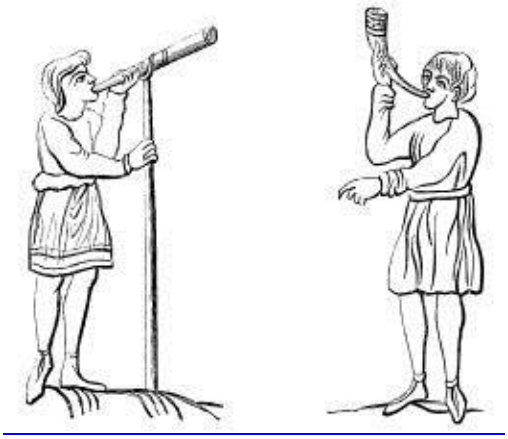


Рис. 163.- Прямая труба с подставкой. (Одиннадцатый век. Хлопковый MS., Британский музей.)

Рис. 164.- Изогнутая труба. (Одиннадцатый век. Cotton MS., Британский музей.)

В XIV веке, согласно отрывку из рукописи Бернской библиотеки, процитированному М. Жюбиналем, в войсках существовали *корнеты*, *тромпеи* и *буизинеры*, которые играли при определенных особых обстоятельствах. *Тромпы* звучали при движении рыцарей или вооруженных людей, *корнеты* - при движении знамен или пеших воинов, а *буизины*, или кларионы, - когда весь лагерь (*ost*) должен был маршировать. Глашатаи, в чьи обязанности входило делать объявления или прокламации на публичных путях, имели обыкновение использовать либо длинные трубы, называемые *à potence*, из-за вилообразной палки, на которой они держались, либо трубы *à tortilles* (серпантин), название которых достаточно точно указывает на их форму. Кроме того, звук трубы или рога сопровождал или сигнализировал о главных действиях граждан как в общественной, так и в частной жизни. Во время трапез великих людей вода, вино и хлеб подавались по звуку трубы. В городах этот инструмент возвещал об открытии и закрытии ворот, об открытии и закрытии рынков и о наступлении комендантского часа, пока рог и медная труба не были заменены колоколами на церковных башнях.

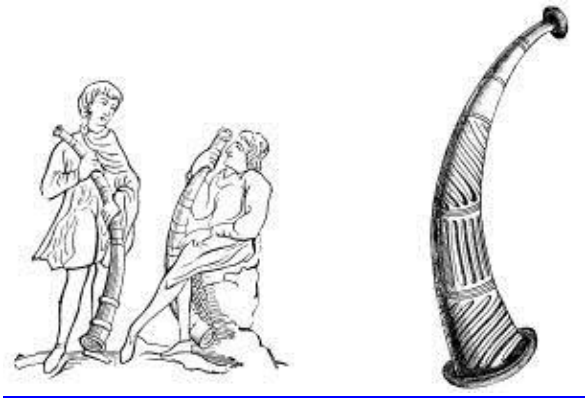


Рис. 165. Пастуший рог. Восьмой век. (MS., Британский музей.)

Рис. 166.- Рог, или *олифант*, XIV век. (Из книги Виллемина "Французские памятники").

Полибий и Аммиан Марцеллин рассказывают, что древние галлы и германцы питали большую страсть к большим, хрипло звучащим трубам. Во времена Карла Великого, а тем более во времена крестовых походов, общение между людьми Запада и африканскими и азиатскими расами привело

к тому, что первые стали использовать музыкальные инструменты резкого и пронзительного тона. Именно тогда на смену деревянным или роговым трубам пришли сарацинские рога, сделанные из меди. В тот же период в Италии появились сакбуты, или *самбуты* (рис. 167): в них в девятом веке мы находим принцип современного тромбона. Примерно в ту же эпоху немцы внесли значительные усовершенствования в трубу, приспособив к ней систему отверстий, которая до этого времени была характерна для флейт (рис. 168).

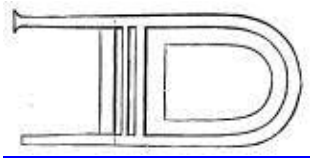


Рис. 167.- *Самбут*, или сакбут, девятого века. (Boulogne MS.)

Но среди всех духовых инструментов Средневековья орган был самым внушительным по своей природе и предназначенным для самой славной карьеры. Единственным инструментом такого рода, известным древним, был водяной орган, в котором двадцать шесть клавиш соответствовали такому же количеству труб, а воздух, под действием давления воды , издавал самые разнообразные звуки. Говорят, Нерон провел целый день, изучая и восхищаясь механизмом подобного инструмента.

Рис. 168.- Немецкий музыкант, играющий на военной трубе. Рисунок и гравюра Дж. Аммана.

Водяной орган, хотя он и был описан и одобрен Витрувием, в Средние века был мало распространен. Эгинхард говорит об одном, построенном в 826 году венецианским священником, а последний, о котором есть упоминание, существовал в Мальмсбери в двенадцатом веке. Но этот последний можно рассматривать скорее как паровой орган, поскольку, подобно предупредительным свисткам наших локомотивов, он работал под действием пара кипящей воды, вырывающегося в латунные трубы.

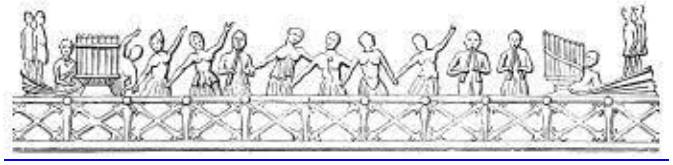


Рис. 169.- Пневматический орган четвертого века. (Скульптура этой даты в Константинополе).

В очень ранние времена на смену водяному органу пришел пневматический или ветряной орган (рис. 169), описание которого, данное святым Иеронимом, согласуется с изображением на обелиске, воздвигнутом в Константинополе во времена Феодосия Великого. Однако введение этого инструмента на Западе или, по крайней мере, во Франции следует отнести к VIII веку. В 757 году Константин Копроним, император Востока, прислал королю Пепину несколько подарков,

среди которых был орган, вызвавший восхищение двора. Карл Великий, который получил подобный подарок от того же монарха, заказал несколько органов, изготовленных по этой модели. По словам монаха Сен-Галля, они были снабжены "медными трубами, на которые действовали мехи из бычьей шкуры, и имитировали раскаты грома, звуки лиры и звон цимбал". Эти примитивные органы, несмотря на мощь и богатство музыкальных ресурсов, имели размеры, которые делали их вполне портативными. На самом деле, только благодаря почти исключительному применению органа в торжественных католических богослужениях, он получил почти гигантское развитие. В 951 году в Винчестерском соборе существовал орган, разделенный на две части, каждая из которых имела свой аппарат сильфонов, свою клавиатуру и своего органиста. Двенадцать сильфонов вверху и четырнадцать внизу работали под управлением семидесяти сильных мужчин, а воздух распределялся с помощью сорока клапанов по четыремстам трубам, расположенным группами или хорами по десять, каждая группа соответствовала одной из двадцати четырех клавиш каждой клавиатуры (рис. 170).

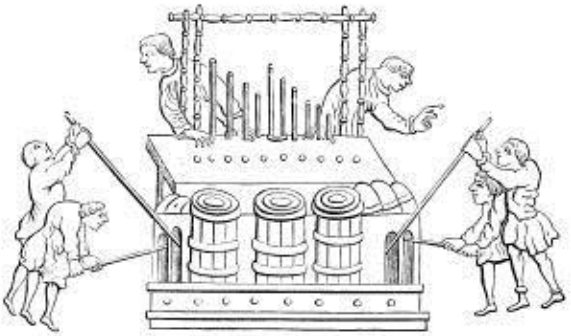


Рис. 170. Большой орган двенадцатого века с сильфоном и двойной клавиатурой. (MS. at Cambridge.)

В девятом веке немецкие органные мастера приобрели большую известность. Монах Герберт, который, как мы уже отмечали, стал папой под именем Сильвестра II и так активно содействовал прогрессу часового искусства, основал в монастыре, где он был аббатом, мастерскую по изготовлению органов. Добавим, что все музыкальные трактаты, написанные с девятого по двенадцатый век, в очень значительных деталях описывали устройство и работу этого инструмента. Тем не менее, введение органа в церквях не преминуло встретить ярых противников среди епископов и священников того времени. Но если одни жаловались на гром и грохот органа, то другие апеллировали к примерам царя Давида и пророка Елисея. Наконец, в тринадцатом веке право на установку органов во всех церквях перестали оспаривать, и вопрос заключался лишь в том, кто сможет построить самые мощные и великолепные инструменты. В Милане был орган, трубы которого были серебряными; в Венеции некоторые были сделаны из чистого золота. Количество этих труб варьировалось и умножалось до бесконечности в зависимости от того, какие эффекты должен был производить инструмент. Механизм , как правило, был довольно сложным, а работа с мехи - очень трудоемкой. В больших органах клавиатура состояла из клавишных пластин шириной пять-шесть дюймов, по которым органист, руки которого защищали толстые перчатки, должен был ударять сжатым кулаком, чтобы вывести ноты (рис. 171).

Рис. 171.- Орган с одной клавиатурой XIV века. (Миниатюра из латинской псалтыри, № 175, Имп. библ., Париж).

Орган, который, как мы видели, сначала был переносным, в некоторых случаях приобрел свои первоначальные размеры (рис. 172). Тогда его иногда называли просто *portatif* (ручной орган), а иногда *régale* или *positif* (хоровой орган). Рафаэль на одной из своих знаменитых картин изобразил Святую Цецилию, поющую священные гимны и аккомпанирующую себе на хоровом органе.

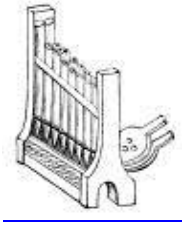


Рис. 172.- Портативный орган XV века. (Миниатюра в "Историческом мире" Винсента де Бове, MS. в Библ. Имп., Париж.)

Класс пульсирующих инструментов состоял из колоколов, цимбал и барабанов.

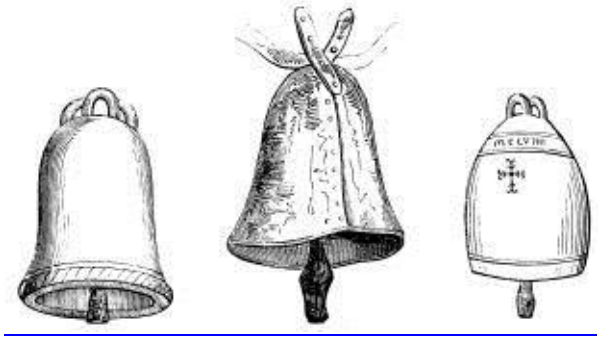


Рис. 173.- *Тинтиннабулум* или ручной колокол девятого века. (Boulogne MS.)

Рис. 174.- *Зауфанг* из собора Святой Цецилии в Кельне. (Шестой век.)

Рис. 175.- Колокол в башне Сиены. (Двенадцатый век.)

Несомненно, древние были знакомы с большими колоколами, ручными колокольчиками и колоколами на струнах (*грелотами*). Но мы должны приписать требованиям христианского богослужения первое появление колокола, правильно названного так, из литого металла (*campana* или *nola*, первый был изготовлен, как говорят, в Ноле), который с самого начала использовался для созыва верующих на общественные службы. Вначале колокол просто держали в руке и трясли, когда какой-нибудь монах или экклезиаст стоял перед дверью церкви или устанавливал для этой цели возвышенную платформу. Этот *тинтиннабулум* (рис. 173), или переносной колокол, впоследствии перешел в руки глашатаев, обществ звонарей и тех, кто звонил в колокола по умершим, в то время как большинство церквей были снабжены *кампанилами* или колокольнями, где висели приходские колокола, которые с каждым днем приобретали все более значительные размеры. Эти огромные колокола, примером которых является *Зауфанг* из Кельна (шестой век) (рис. 174), сначала были сделаны из кованых железных пластин, наложенных одна на другую и скрепленных заклепками. Но в VIII веке колокола стали отливать из меди и даже из серебра. Один из самых древних, сохранившихся до наших дней, находится в башне Бисдомини в Сиене (рис. 175). Он датируется 1159 годом и имеет форму бочки высотой более ярда: звук, который он издает, очень резкий. Сочетание нескольких колоколов разного размера, естественно, порождало звон, который сначала состоял из деревянной или железной арки, на которой были подвешены колокола, по которым игрок ударял маленьким молоточком (рис. 176). Впоследствии количество и классификация колоколов усложнились, и на смену руке звонаря пришло механическое устройство. Так возникли те колокольные звоны, на которые был такой спрос в Средние века и которыми до сих пор гордятся некоторые города.

Обозначения *cymbalum* и *flagellum* в первую очередь применялись к маленьким ручным колокольчикам, но существовали и обычные цимбалы (*cymbala* или *acetabula*), сферические или полые пластины из серебра, латуни или меди. Некоторые из них встряхивались кончиками пальцев или прикреплялись к коленям или ступням, чтобы приводить их в движение движением тела. Эти маленькие тарелки, или *кротали*, были своего рода погремушками (*grelots*), заставляя танцоров шуметь во время исполнения, как и испанские кастаньеты, которые в XVI веке во Франции назывались *maronnettes* и были тем же самым, что и *cliquettes*, или щелкунчики, используемые прокаженными в прежние времена. В определенную эпоху маленькие колокольчики на ниточках настолько вошли в моду, что ими не только украшали упряжь лошадей, но и подвешивали к одежде мужчин и женщин, которые при малейшем движении издавали звонкий, звенящий звук, похожий на множество переливающихся колокольчиков.

Использование пульсирующих инструментов, издающих металлический звук, значительно расширилось в Европе, особенно после возвращения из крестовых походов. Но и до этого египетский тимпан использовался в религиозной и праздничной музыке; этот инструмент состоял из круга, на котором висели кольца, которые звенели, ударяясь друг о друга при встряхивании тимпана. В этих случаях также использовался восточный треугольник, который был почти таким же, как и в наши дни.

Барабан всегда представлял собой полый корпус, обтянутый натянутой кожей, но форма и размер этого инструмента привели к большим изменениям в его названии, а также в способе его использования. В Средние века его называли *taborellus, tabornum* и *tympanum*. Обычно он использовался в праздничной музыке, особенно в процессиях; но только в четырнадцатом веке он начал занимать место в военных оркестрах, по крайней мере во Франции; арабы, однако, использовали его с самых ранних веков. В XIII веке *табурель* был разновидностью бубна, на котором играли только с помощью барабанной палочки; в *таборнуме* мы можем узнать современный военный барабан; а *тимпанум* был эквивалентен нашему бубну. Иногда, как видно на скульптуре в Зале музыкантов в Реймсе, этот инструмент крепился к правому плечу исполнителя, который играл на нем, ударяя по нему головой, и одновременно дул в две металлические флейты, сообщающиеся с внутренней частью барабана (рис. 177).

Рис. 176. Колокольный звон девятого века. (MS. de Saint-Blaise.)

Рис. 177.- *Тимпанум* XIII века. (Скульптура в зале музыкантов в Реймсе).

Теперь нам предстоит поговорить о струнных инструментах, которые можно разделить на три основных класса: те, на которых играют пальцами, те, по которым ударяют, и те, которые трут (*frottées*) с помощью какого-либо приспособления.

На самом деле, есть некоторые струнные инструменты, о которых можно сказать, что они принадлежат ко всем трем классам, поскольку все три способа игры на них были приняты либо одновременно, либо последовательно.

Самыми древними, несомненно, являются те, на которых играют пальцами; первой среди них, в силу ее древности, следует назвать лиру; от нее произошли цитра, арфа, псалтирь, *набулон* и т. д. В Средние века, однако, возникла значительная путаница из-за того, что эти первоначальные названия в то время часто отклонялись от их истинного значения.

Лира, струнный инструмент греков и римлян, сохранила свою примитивную форму вплоть до X века. Струны, как правило, были из крученой кишки, но иногда и из медной проволоки, и их количество варьировалось от трех до восьми. Звукосниматель, который всегда располагался в нижней части инструмента, чаще всего изготавливался из дерева, а не из металла или черепаховой скорлупы (рис. 178).

Рис. 178. Древняя лира. (Angers MS.)

Рис. 179.- Северная лира. (Девятый век.)

Лиру держали на коленях, а исполнитель касался или теребил струны одной рукой, либо пальцами, либо с помощью *плектра*. Лира, указанная как "северная" (рис. 179), несомненно, была родоначальницей скрипки, с формой которой она уже тогда имела некоторое сходство; она крепилась в верхней части, имела *кордиер* на конце деки, а также мост в центре лицевой стороны инструмента.

Лиру вытеснили псалтирь и цитра. Псалтирь, в которой никогда не было менее десяти или более двадцати струн, существенно отличалась от лиры и цитры тем, что дека располагалась в верхней части инструмента. Псалтири были круглыми, квадратными, продолговатыми или в форме ковша (рис. 181); иногда резонатор удлиняли, чтобы он опирался на плечо музыканта (рис. 180). Псалтирь исчезла в X веке, и ее место занял цитерн (*cithara*), название, которое сначала применялось ко всем видам струнных инструментов. Форма цитры, которая во времена святого Иеронима напоминала греческую *дельту* (Δ), менялась в разных странах, о чем свидетельствуют эпитеты - *barbarica, Teutonica, Anglica*, которые мы находим в разное время в сочетании с ее родовым названием. В других местах, в результате этих местных преобразований, она превратилась *в набулум, хор, сальтерион* или *псалтерион* (последний не следует путать с псалтерией, первичной производной от лиры).

Рис. 180.- Псалтирь для получения продолжительного звука. Девятый век. (MS. в Имп. библ., Париж.)

Набулум[23] (рис. 182) был сделан либо в форме треугольника с усеченными углами, либо в форме полукруга, соединенного с двух сторон; его дека занимала всю округлую часть и оставляла лишь очень ограниченное пространство для двенадцати струн. *Хор* или *хорон*, несовершенное изображение которого в рукописях IX и X веков вызывает в памяти вид длинного полукруглого окна или готической столицы 𝔑, обычно имел одну из своих сторон удлиненной, на которую опирался исполнитель, чтобы держать инструмент так же, как арфу (рис. 183).

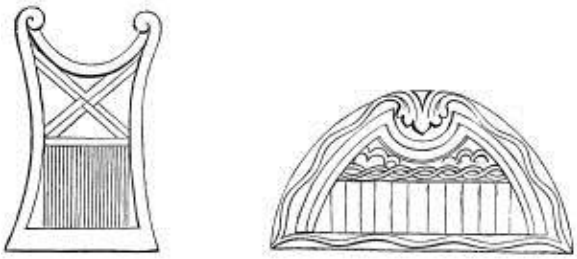


Рис. 181. Псалтирь в форме баклера со множеством струн. (Девятый век. Булонский MS.)

Рис. 182.- Набулум. Девятый век. (MS. d'Angers.)

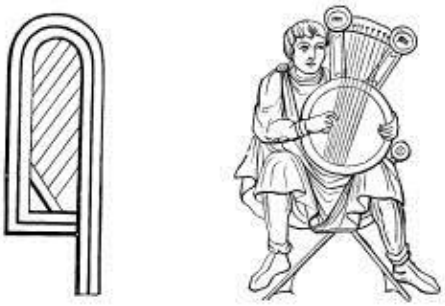


Рис. 183.- Чорон. Девятый век. (Булонский MS.)

Рис. 184.- Псалтерион. Двенадцатый век.

Псалтерион, который был в употреблении по всей Европе после XII века и, как полагают, возник на Востоке, где его нашли крестоносцы, сначала состоял из плоского ящика из звучащего дерева с двумя косыми сторонами; он имел форму треугольника, усеченного в верхней части, с двенадцатью или шестнадцатью металлическими струнами из золота или серебра, на которых играли с помощью небольшого смычка из дерева, слоновой кости или рога (рис. 184184);

впоследствии струны были сделаны из дерева, слоновой кости или рога.); впоследствии струны были сделаны более тонкими, их число увеличилось до двадцати двух; три угла резонатора были срезаны, и в них были сделаны отверстия, иногда одно только в середине, иногда по одному под каждым углом, а иногда целых пять, расположенных симметрично. Исполнитель прикладывал инструмент к груди и держал его так, чтобы касаться струн либо пальцами двух рук, либо пером или *плектром* (рис. 185). Этот инструмент, который в представлениях поэтов и художников не переставал фигурировать в небесных концертах, издавал тона несравненной мягкости. Старые рыцарские романы исчерпали все фразы восхищения при описании *псалтериона*. Но самая высокая оценка, которую можно дать этому инструменту, заключается в том, что он стал отправной точкой для создания клавесина или струнных инструментов, по которым ударяют или на которых играют с помощью механизма.

Рис. 185.- Исполнитель на *псалтерионе*. Четырнадцатый век. (MS. № 703 в Имп. библ. в Париже).

На самом деле считается, что разновидность клавесина с четырьмя октавами, которая в XIV веке называлась *дульцимер* или *дульцемелос* и имеет лишь несовершенное описание, была не чем иным, как *псалтерионом*, со звуковым аппаратом, имевшим пропорции большого ящика, к которому также была приделана клавиатура. Этот инструмент, имевший всего три октавы, назывался *клавикордом* или *маникордеоном* и в XVI веке издавал от сорока двух до пятидесяти тонов или полутонов: одна струна выражала несколько нот, и это осуществлялось с помощью металлических пластин, которые, служа подвижным мостиком для каждой струны, либо увеличивали, либо уменьшали интенсивность ее вибрации. В современных роялях клавиатуры, несомненно, расположены так же, как и в *цимбалах* и *клавикордах*. Первые усовершенствования металлических струнных инструментов с клавиатурой принадлежат итальянцам; эти усовершенствования вскоре привели к тому, что *псалтерион* был предан забвению.

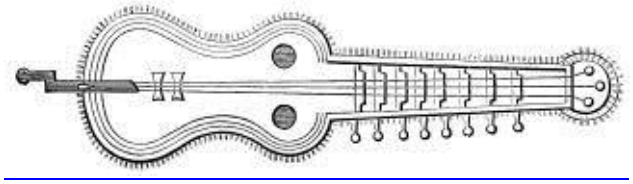


Рис. 186.- Органиструм. Девятый век. (MS. de Saint-Blaise.)

В девятом веке в обиход вошел струнный инструмент, механизм которого, хотя и не очень совершенный, явно тяготел к имитации клавиатуры, применяемой в органах: это был *organistrum* (рис. 186), огромная гитара, пронизанная двумя звуковыми отверстиями и снабженная тремя струнами, приводимыми в движение небольшой лебедкой; восемь подвижных винтов, поднимавшихся или опускавшихся по желанию вдоль грифа, образовывали множество клавиш, служивших для изменения тональности. Вначале на *органчике* играли два человека*: один* вращал

лебедку, а другой касался клавиш. Когда его размеры уменьшились, он превратился в так называемую *виуэлу* (hurdy-gurdy), которой мог управлять один музыкант. Сначала она называлась *rubelle, rebel* и *symphonie*; впоследствии это последнее название трансформировалось в *chifonie* и *sifonie*, и мы можем заметить, что даже сейчас в некоторых районах центральной Франции *виуэла* все еще носит народное название *chinforgne*. *Шифонье* никогда не находило места в музыкальных концертах и почти сразу попало в руки нищенствующих, которые просили милостыню под аккомпанемент тоскливых и несколько диссонирующих нот этого инструмента, откуда и пошло название *шифоньен*.

Несмотря на все попытки заменить колесики и клавиатуры пальцами на струнах инструментов, все же те, на которых играли только рукой, такие как арфы и лютни, не переставали пользоваться предпочтением среди искусных музыкантов.

Рис. 187.- Треугольная саксонская арфа девятого века. (Библия Шарля ле Шове.)

Рис. 188.- Пятнадцатиструнная арфа двенадцатого века. (MS. в Имп. библ., Париж).

Арфа, несомненно, была саксонской по своему происхождению, хотя некоторые полагают, что могут обнаружить ее следы в греческих, римских и даже египетских древностях. Поначалу этот инструмент представлял собой не что иное, как треугольную цитру (рис. 187), в которой дека занимала всю одну сторону сверху донизу, а не ограничивалась нижним углом, как в примитивной *китаре*, или верхней частью, как в псалтири. Английская арфа (*cithara Anglica*) девятого века мало чем отличалась от современного инструмента; простота и продуманность ее формы свидетельствуют о том, что она уже достигла совершенства (рис. 188). Количество струн и форма этого инструмента постоянно менялись от времени к времени. Звукосниматель иногда был квадратным, иногда вытянутым, а иногда круглым. Руки были иногда прямыми, иногда изогнутыми; верхняя сторона часто удлинялась, чтобы изобразить голову животного (рис. 189), а нижний угол, на котором инструмент опирался на землю, заканчивался когтем грифона. Судя по миниатюрам в рукописях, арфа была такого размера, что ее верхняя часть не поднималась выше головы исполнителя, который играл на ней в сидячем положении (рис. 190). Существовали, однако, арфы более легкого характера, которые музыкант носил подвешенными к шее на ремешке и играл на них стоя. Именно эту портативную арфу можно *с полным правом* назвать благородной, и именно на ней *труверы* аккомпанировали своим голосам при чтении баллад и метрических сказок (рис. 191). В рыцарских романах постоянно фигурируют арфисты, и их арфы всегда настроены на какой-нибудь любовный или военный лад; мы видим, что это происходит как на севере, так и на юге. "Арфа, - говорит Гийом де Машо.

"все инструменты пассивны",

Если он хорошо настроен, то играет и играет".

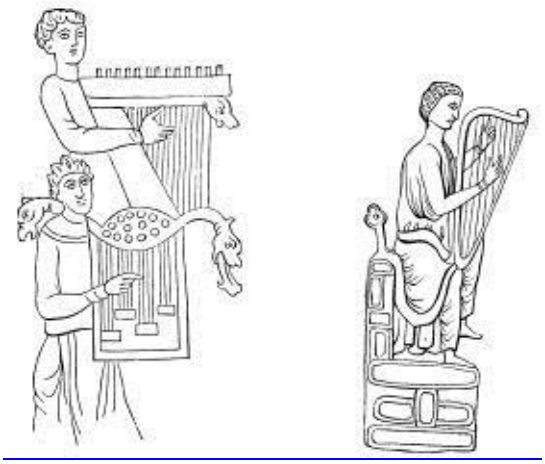


Рис. 189.- Арфисты двенадцатого века с миниатюры в Библии. (MS. в Имп. библ., Париж).

Рис. 190.- Арфист пятнадцатого века. С эмалированного блюда, найденного близ Суассона и хранящегося в Имп. библ. Имп. в Париже.

В XVI веке, однако, она стала приходить в упадок; ее вытеснили лютня (рис. 192), инструмент, широко использовавшийся в XIII веке, и гитара, которая вошла в моду во Франции из Испании и Италии и стала предметом восхищения как придворных , так и частных кругов. В те времена каждый вельможа, подражая королям и принцессам, желал иметь своего лютниста или гитариста, а поэт Бонавентура де Периер, *камердинер* Маргариты Наваррской, сочинил для нее "Манеру хорошо и справедливо играть на лютнях и гитарах". Лютня и гитара, которые на протяжении примерно двух столетий пользовались большим спросом в так называемой "камерной музыке", с вышеупомянутой эпохи почти не изменили своей формы. Однако с некоторыми изменениями они породили *теорбу* и *мандолину*, которые никогда не достигали более чем преходящей или локальной популярности.

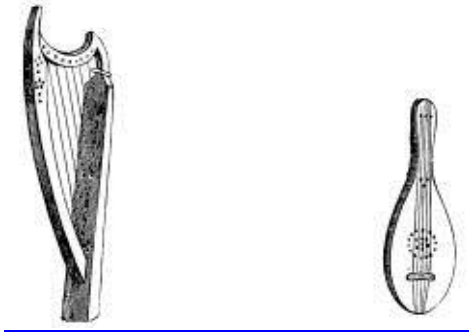


Рис. 191. Арфа менестреля XV века. (MS. в *Историческом музее* Винсента де Бове).

Рис. 192.- Пятиструнная лютня. Тринадцатый век. (MS. в Имп. библ., Париж.)

Струнные инструменты, на которых играли с помощью лука, были известны не ранее пятого века и принадлежали северным расам; в целом они получили распространение в Европе только после норманнского вторжения. Сначала они были грубо сделаны и безразлично служили музыкальному искусству; но с двенадцатого по шестнадцатый век эти инструменты претерпели множество изменений как по форме, так и по названию, и доводились до совершенства по мере того, как совершенствовалось и исполнение музыкантов. Самый древний из этих инструментов - *crout* (рис. 193), на котором, должно быть, исполнялась *рота*, столь любимая менестрелями и *труверами* XIII века. *Крут* - инструмент, который по традиции был в руках армориканских, бретонских и шотландских бардов,[24] состоял из продолговатого звукового ящика, более или менее полого с двух сторон, с ручкой, закрепленной в корпусе инструмента, в которой были сделаны два отверстия, позволявшие исполнителю держать его левой рукой и одновременно касаться струн; их, в принципе, было всего три. Впоследствии у нее стало четыре струны, а затем шесть - две из которых играли открытыми (*à vide*). Музыкант играл на нем прямым или выпуклым смычком,

снабженным одной нитью либо из железной проволоки, либо из скрученных волос. За исключением Англии, где *crout* был национальным, он не продержался до XI века. На смену ему пришел *роте*, который, как следует из названия (очевидно, происходящего от *rota* - колесо), не был *виуэлой* или *симфонией*. Бесполезно искать происхождение названия *rota*, разве что в слове *crotta*, латинской форме термина *crout*.

Рис. 193.- Трехструнная *краута* девятого века. С миниатюры.

Рис. 194.- Царь Давид, играющий на *роте*. С расписного окна XIII века. (Капелла Богородицы, собор в Труа).

В самых ранних *роте* (рис. 194), изготовленных в XIII веке, явно прослеживается стремление объединить два способа игры на струнах - трение смычком и прикосновение пальцами. Коробка, которая не была выдолблена и закруглена с двух концов, была гораздо глубже в нижней части, где начинаются струны, чем выше, возле колков, где эти струны звучат открыто под действием пальца, который достигает их через отверстие; смычок действует на них возле струнного мостика перед отверстиями для звуков. Должно быть, трудно было касаться смычком только одной струны, но следует отметить, что гармонический идеал этого инструмента заключался в образовании аккордов путем созвучий третей, пятых и восьмых. Вскоре *ротала* была развита в новый инструмент, принявший форму, которую почти полностью сохранили наши виолончели. Ящик был увеличен в размерах, ручка удлинена за пределы корпуса инструмента, количество струн сокращено до трех или четырех, натянутых на мостик, а резонаторные отверстия сделаны в форме полумесяца. С этого времени *рота* приобрела особый характер, который она не утратила

даже в XVI веке, когда стала бас-скрипкой. Это было ее истинное предназначение. Размер инструмента диктовал способ, которым его держали: на коленях или на земле между ног (рис. 195).

Рис. 195. Немецкие музыканты играют на скрипке и бас-скрипке. Рисунок и гравюра Дж. Аммана.

Виуэла или *виола*, не имевшая никакого сходства, кроме формы, с современной *виуэлой* (hurdy-gurdy), сначала представляла собой маленькую *веревочку*, которую исполнитель прижимал к подбородку или груди, примерно так же, как сейчас используется скрипка (рис. 196). Коробка, которая сначала была конической и выпуклой, постепенно приобрела овальную форму, а ручка осталась короткой и широкой. Возможно, именно от этой ручки, заканчивающейся своеобразным орнаментальным завитком в форме фиалы (*виолы*), и произошло название инструмента. *Виола*, как и *роте*, составляла аккомпанемент *obligato* некоторых песен, а среди жонглеров, игравших на ней, хорошие исполнители были редкостью (рис. 197, 198). Усовершенствования *виуэлы* пришли в основном из Италии, где сотрудничество нескольких искусных лютнистов стало средством постепенного формирования скрипки. Еще до того, как знаменитый Днифлопругар, родившийся в итальянском Тироле, создал модель своих замечательных скрипок, ручка *виуэлы* была удлинена, ее бока выдолблены, а струны получили более широкое поле действия за счет удаления колка (*cordier*) из центра деки.

Рис. 196.- Овальная *виуэла* с тремя струнами, XIII век. (Скульптура в Амьенском соборе).

Рис. 197.- Жонглер, играющий на *виуэле*, выдолбленном по бокам. Пятнадцатый век. ("Heures du Roi René", MS. No. 159 в Имп. библ. Арсенала, Париж).

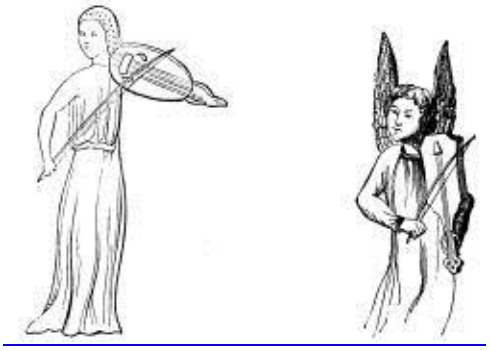


Рис. 198. Игрок на *виуэле*. Тринадцатый век. (Взято с эмалированного блюда из Суассона.)

Рис. 199.- Ангел, играющий на трехструнной скрипке. Тринадцатый век. (Скульптура в Амьенском соборе.)

Отныне игра на доске стала более свободной и легкой, исполнитель мог касаться каждой струны в отдельности и был в состоянии заменить прежние монотонные созвучия более характерными эффектами.

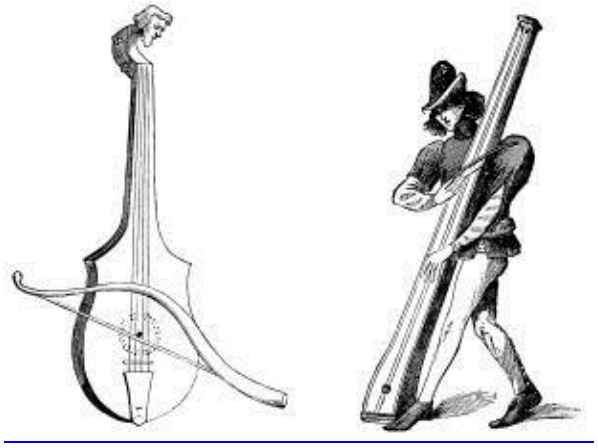


Рис. 200.- Ребек XVI века. Из Виллемина.

Рис. 201.- Длинный монохорд, на котором играют с помощью смычка. Пятнадцатый век. (MS. Froissart, в Имп. библ., Париж).

Англия была родиной *крута*; Франция изобрела *роте*, Италия - *виолу*; Германия - *жигу*,[25] название которой, возможно, происходит от сходства формы инструмента с бедром ребенка. *Жига* была снабжена тремя струнами (рис. 199), и ее особое отличие от *виолы* заключалось в том, что вместо ручки, как бы независимой от корпуса инструмента, она была своего рода продолжением деки. *Жига*, имевшая значительное сходство с современной мандолиной, была инструментом, на котором немцы привыкли творить чудеса исполнения; так, по крайней мере, утверждает *трувер* Аденес, с восхищением отзывающийся о "*жигулях* Германии". *Жига*, однако, полностью исчезла, по крайней мере во Франции, в пятнадцатом веке; но ее название осталось как обозначение радостного танца, который в течение значительного периода оживлялся звуками этого инструмента.

Среди музыкальных инструментов этого класса в Средние века нам остается упомянуть ребека (рис. 200), который так часто цитировался авторами того времени и который, тем не менее, так мало известен, хотя он фигурировал в придворных концертах во времена Рабле, который обозначает его термином *aulique*, в отличие от деревенской *cornemuse* (волынки).

В заключение следует сказать о монохорде (*monocordium*), который всегда упоминается авторами Средневековья с чувством удовольствия, хотя, судя по всему, он был не более чем самым простым и примитивным проявлением всех других струнных инструментов (рис. 201). Он состоял из узкого продолговатого ящика, на каждом конце передней доски которого были закреплены два неподвижных мостика, поддерживающих металлическую струну, натянутую от одного до другого и соответствующую шкале нот, начерченной на инструменте. Подвижный мостик, который перемещался вверх и вниз между струной и шкалой, создавал те ноты, которые исполнитель желал получить. В VIII веке появилась разновидность скрипки или мандолины, оснащенная одной металлической струной, на которой играли металлическим смычком. Еще позже мы находим разновидность арфы, состоящую из длинного звукоряда, пересеченного одной струной, по которой музыкант перемещал маленький смычок, управляемый резким и быстрым движением.

Названные нами инструменты, однако, не охватывают всех тех, что использовались в Средние века и эпоху Возрождения. Безусловно, существовали и другие, которые, несмотря на самые интеллектуальные исследования и самые разумные выводы, сегодня известны нам только по названиям. Что касается, например, природы и внешнего вида *элеса* или *селеса*, *экейля* или *экекье*, *энмораша* и *микамона*, то здесь мы остаемся лишь в самых смутных предположениях.

Рис. 202.- Треугольник девятого века. (MS. of Saint-Emmeran.)

ИГРОВЫЕ КАРТОЧКИ.

Предполагаемая дата изобретения.- Существовали в Индии в двенадцатом веке.- Их связь с игрой в шахматы.- Привезены в Европу после крестовых походов.- Первое упоминание об игре с картами в 1379 году.- Карты хорошо известны в пятнадцатом веке в Испании, Германии и Франции под названием *Таро*.- Карты *Карла Шестого*, должно быть, были *Таро*.- Древние карты, французские, итальянские и немецкие.- Карты, способствовавшие изобретению гравюры на дереве и печати.

Происхождение игральных карт уже много лет является предметом особого исследования среди ученых и антикваров. Ведь каким бы пустяковым ни казался этот вопрос сам по себе, он связан с двумя важнейшими изобретениями современности - гравюрой и печатью.

Однако мы не должны утверждать с уверенностью, что все глубокие исследования, настойчивые изыскания и гениальные умозаключения, которые были применены к этой теме, полностью прояснили вопрос. Тем не менее, на него был брошен определенный свет, который мы постараемся использовать с пользой для себя.

Вопрос в том, к какой дате мы должны отнести изобретение игральных карт, и кому мы должны его приписать? Для того чтобы решить эти вопросы, их необходимо разделить; ибо, хотя введение игральных карт в Европе, возможно, не относится к XIV веку, а изобретение нашей игры в пике, возможно, произошло не ранее правления Карла VII, По крайней мере, утверждается, (1) что игральные карты существовали в Индии в двенадцатом веке; (2) что древние играли в игры, в которых определенные фигуры и числа были представлены на костях или табличках; (3) что в сравнительно недавние времена игра в шахматы и игра в карты имели поразительное сходство, доказывая общее происхождение этих двух игр - одна связана с живописью, другая - со скульптурой.

Если верить Геродоту, лидийцы, чтобы облегчить страдания от голода во время долгого и жестокого голода, изобрели почти все игры, особенно игру в кости. Более поздние авторы приписывают честь этих изобретений грекам, раздраженным утомительными задержками во время осады Трои. Цицерон даже упоминает по имени Пирра и Паламеда как создателей "игр, используемых в лагерях" (*ludos castrenses*). Что это были за игры? Одни говорят, что шахматы, другие - кости или костяшки.

Некоторые очень древние образцы неопровержимо доказывают, что индийские карты были ничем иным, как трансформацией игры в шахматы; ведь основные фигуры этой игры воспроизведены на картах, но таким образом, что в ней могли участвовать восемь игроков вместо двух. В шахматной игре было всего две армии пешек, во главе каждой из которых стояли король, визирь (который впоследствии превратился в "королеву"), рыцарь, слон (который стал "слоном") и дромадер (впоследствии "замок"). Несомненно, ход и устройство этих игр были очень разными; но в обеих можно найти изначальное сходство в том, что они напоминали о страшной военной игре, в которой каждый противник должен был атаковать с помощью стратагем, комбинаций и бдительности.

Теперь мы узнали от определенного авторитета (Абель де Ремюза, *Journal Asiatique*, сентябрь, 1822), что игральные карты, происходящие из Индии и Китая, были, как и шахматы (рис. 203), в руках арабов и сарацинов в начале двенадцатого века. Поэтому почти наверняка они попали в Европу после крестовых походов вместе с искусством, традициями и обычаями, которые люди Запада переняли от своих восточных антагонистов. Однако есть все основания полагать, что карты

распространялись медленно; ведь в ту эпоху, когда гражданские и церковные власти постоянно издавали постановления против азартных игр, мы не находим, чтобы карты когда-либо становились предметом судебного разбирательства, как кости и шахматы.

Первое официальное упоминание об игральных картах содержится в рукописной хронике Николаса де Ковелуццо, хранящейся в архиве Витербо. "В 1379 году, - пишет летописец, - в Витербо была введена карточная игра, пришедшая из страны сарацинов и называемая последними *naïb*". Существует немецкая книга "Jeu d'Or", напечатанная в Аугсбурге в 1472 году, которая свидетельствует о том, что карты существовали в Германии в 1300 году. Но, во-первых, это свидетельство не соответствует заявленному факту; кроме того, мы вполне можем предположить, что тщеславие немцев, приписавших себе открытие книгопечатания, примерно с таким же основанием хотело присвоить себе и изобретение карт, то есть гравюры на дереве. Поэтому мы поступим благоразумно, не обращая особого внимания на это сомнительное утверждение, и будем придерживаться версии, изложенной летописцем Витербо. Но последний, к сожалению, не сообщает нам никаких подробностей о природе этих карт. Была ли игра похожа на ту, что до сих пор сохранилась в Индии? Или она была свойственна арабам? Эти вопросы так и остались неразрешенными. Единственные факты, представленные нашему вниманию, - это то, что в 1379 году карты появились в Европе, привезенные из Аравии, или страны сарацинов, и то, что их первоначальное название дано. Итальянцы долгое время давали картам название *naïbi*. В Испании их до сих пор называют *naypes*. Если понять, что слово *naïb* в арабском языке означает "капитан", то мы увидим, что игра, о которой идет речь, была военного характера, как шахматы, и узнаем в этих примитивных картах *таро*, которые долгое время были распространены на юге Европы.

Рис. 203.- Шахматные игроки. Факсимиле миниатюры XIII века. (MS. 7,266, Bibl. Imp., Париж).

В 1387 году Иоанн I, король Кастилии, издал указ, запрещающий играть в кости, *найпы* или в шахматы.

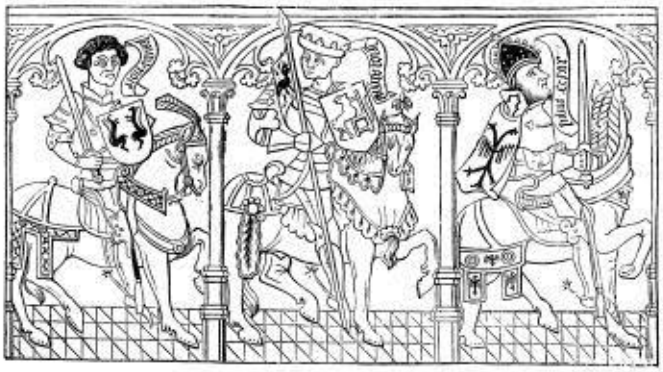
В архиве Аудиторской палаты в Париже ранее существовал отчет казначея Пупарта, в котором говорится, что в 1392 году он "заплатил Жакмену Грингоннеру, художнику, за три колоды карт из золота и разных цветов, украшенных множеством приспособлений, чтобы представить их господину королю (Карлу VI) для его развлечения, 50 солей Парижа". Эта игра, которая, как казалось сначала, предназначалась только для развлечения короля в его душевном расстройстве, впоследствии настолько распространилась в народе, что губернатор Парижа в ордонансе от 22 января 1397 года издал запрет "лицам, занимающимся торговлей, играть в теннис, боулз, кости, *карты* и кегли, кроме как в праздничные дни". Следует отметить, что за двадцать восемь лет до этого Карл V. в знаменитом указе, где перечислены все азартные игры, не упомянул карты.

В "Красной книге" города Ульма, рукописном реестре, хранящемся в архиве этого города, содержится указ, датированный 1397 годом, в котором передан запрет на игры с картами.

Эти факты - единственное достоверное свидетельство, которое можно привести, чтобы установить приблизительный период появления карт в Европе. Некоторые авторы, конечно, полагали, что в состоянии определить более раннюю эпоху, но они опирались на данные, ценность которых впоследствии была уничтожена более тщательным исследованием.

В пятнадцатом веке есть очевидные следы как существования, так и популярности карт в Италии, Испании, Германии и Франции. Их названия, цвета и эмблемы, их количество и формы, действительно, постоянно менялись в зависимости от страны, в которой они использовались, и фантазии игроков. Но как бы ни назывались *таро* или "французские карты", на самом деле они были не чем иным, как модификацией примитивных восточных карт и более или менее точным подражанием древней игре в шахматы.

Начиная с XV века, мы встречаем карты в каждом перечислении азартных игр; мы находим их также запрещенными и осужденными в церковных и королевских постановлениях. Духовенство также возвышало свой голос против них; но эти меры не помешали ни росту торговли ими, ни большому вниманию к их усовершенствованному производству. Поэты и романисты наперебой рассказывали о них; они появлялись на миниатюрах в рукописях, а также в первых попытках гравировки на дереве и меди (рис. 204 и 205). И, несмотря на хрупкость самих открыток, сохранились некоторые из них, относящиеся к самым ранним годам XV века.



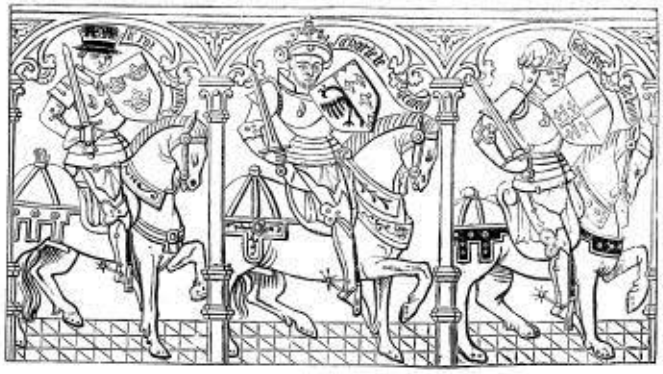


Рис. 204 и 205. Жан Дюнуа, король Александр, Юлий Сезар, король Артур, Карл Великий и Годфруа де Буйон. С древних цветных гравюр на дереве; гравюры, аналогичные первым игральным картам XV века. (Библ. Имп., Париж, Отдел рукописей).

Как мы уже видели, карты в принципе относились к числу детских игр; но можно с уверенностью утверждать, что так было недолго, иначе как объяснить юридические строгости и церковные анафемы, которым они подвергались?

Например, святой Бернард, выступая 5 марта 1423 года перед толпой, собравшейся перед церковью в Сиене, с такой энергией и убедительностью разглагольствовал против азартных игр, что все, кто слышал, тут же побежали за своими костями, шахматами и *картами* и сожгли их на

месте. Но, добавляет летопись, нашелся один карточный мастер, который, разоренный проповедью святого, пошел искать его и, заливаясь слезами, сказал ему: "Отец, я делаю карты, и у меня нет другого ремесла, которым я мог бы жить. Не давая мне заниматься своим ремеслом, вы обрекаете меня на голодную смерть". "Если рисование - это все, на что ты способен, - ответил проповедник, - напиши эту картину". И он показал ему изображение лучащегося солнца, в центре которого сияла монограмма Христа - I. Ремесленник последовал его совету и вскоре сколотил состояние, написав это изображение, которое было принято святым Бернардом в качестве своего девайса.

Хотя во всех направлениях подобные порицания были направлены против карт, они, тем не менее, не переставали входить в моду, особенно в Италии, и иметь значительный сбыт. Так, в 1441 году в Венеции мастера-карточники, "образовавшие довольно многочисленную ассоциацию", требуют и получают от сената своего рода запретительный приказ против "большого количества *раскрашенных* и *печатных* карт, которые изготавливались за пределами Венеции и ввозились в город, к большому ущербу для их искусства". Важно отметить, что здесь упоминаются как *печатные*, так и рисованные карты. Дело в том, что к этому времени не только все города Италии делали свои собственные карты, но и, благодаря изобретению гравюры на дереве, Германия и Голландия экспортировали их в большом количестве. Мы также должны отметить, что документы той же даты, по-видимому, устанавливают различие между примитивными *наиби* и картами, называемыми так правильно, не давая, однако, никаких подробных характеристик ни тем, ни другим. Однако известно, что до 1419 года некий Франсуа Фиббиа, пизанский дворянин, умерший в изгнании в Болонье, добился от "реформаторов" этого города , на основании того, что он является изобретателем игры в *таррохино*, права помещать свой гербовый эскиз на "королеву *де батон*", а герб своей жены - на "королеву *де денье*". *Батоны* и *денье*, а также *купе* и *эпе*, были в то время мастями итальянских карт, как *каре* (бубновая), *треф* (трефовая), *кер* (сердечная) и *пика* (пиковая) - мастями французских карт.

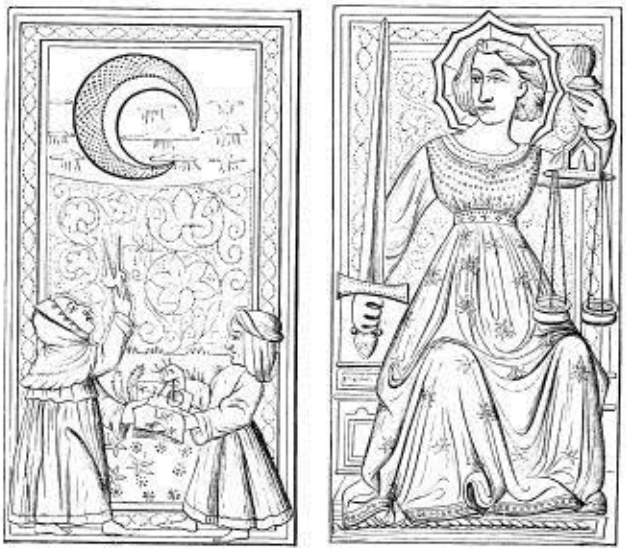
Оригинальных образцов *таро* (*tarrochi, tarrochini*) или итальянских карт этой эпохи не сохранилось, но мы располагаем колодой, выгравированной около 1460 года, которая, как известно, является их точной копией. Кроме того, Рафаэль Маффеи, живший в конце XV века, оставил в своих "Комментариях" описание *таро*, которые, по его словам, были "новым изобретением" - в сравнении, несомненно, с происхождением игральных карт. Из этих двух документов - хотя они и имеют некоторые различия - мы можем понять, что колода *таро* состояла тогда из четырех или пяти серий или мастей, каждая из десяти карт, имеющих последовательные номера и представляющих столько *денье, батонов, купе* и *эпе*, сколько карт в ней было. К этой серии следует добавить целый ряд фигур, изображающих *короля, королеву, рыцаря, пешего путешественника, мир, правосудие, ангела, солнце, дьявола, замок, смерть, виселицу, папу римского, любовь, шута* (рис. 206) и т. д.

Очевидно, что *таро* были распространены во Франции задолго до изобретения игры пике, которая, несомненно, имеет французское происхождение; и к этим *таро* мы должны отнести карты, которые называются картами Карла VI. (рис. 207 и 208), которые сейчас хранятся в зале печати Императорской библиотеки в Париже; их можно считать самыми старыми, которые можно найти в любой коллекции, как государственной, так и частной. Аббат де Лонгеру утверждает, что видел колоду со всеми картами в комплекте, но до наших дней сохранилось только семнадцать. Эти карты нарисованы с тонкостью, подобно миниатюрам в рукописях, на золоченом фоне, заполненном точками, образующими перфорированный орнамент; они также окружены посеребренной каймой, в которой подобная точечная роспись изображает спирально скрученную ленту. Эти точки, несомненно, являются *таро* - разновидностью гадания, создаваемого с помощью маленьких отверстий, вырезанных и расположенных в отсеках, которому обязаны своим названием *таро*, и от которого наши нынешние карты все еще сохраняют некое подобие, поскольку их обратная сторона покрыта арабесками или точками черного или различных цветов. Эти карты были около семи дюймов в длину и трех с половиной дюймов в ширину и были

нарисованы дистемпером на картоне толщиной -039 дюймов. Композиция их изобретательна и в некоторой степени искусна, рисунок правилен и полон характера, а раскраска или освещение блестящи.

Рис. 206. Буффон, карта из колоды *Таро*. Пятнадцатый век.

Среди изображенных на них предметов есть и такие, которые заслуживают тем большего внимания, что не могут не напомнить о концепции, несколько схожей с концепцией "Пляски смерти", той ужасной "морали", которой, начиная с этой эпохи, суждено было набирать все большую популярность. Так, например, рядом с *императором*, облаченным в серебряные доспехи и держащим в руках глобус и скипетр, появляется *отшельник* в образе старика, закутанного в мантию и держащего в руках часовые часы - эмблему быстротечности времени. Затем появляется *Папа Римский* с тиарой на голове, сидящий между двумя кардиналами; но и *Смерть*, восседающая на сером коне с грубой и лохматой шерстью, сметает своей косой королей, пап, епископов и других великих людей земли. Если мы видим *Любовь*, представленную тремя парами влюбленных, которые обнимаются во время разговора, в то время как два купидона бросают в них свои стрелы из облака сверху; мы также видим *Гибет*, на котором висит азартный игрок, подвешенный за одну ногу, и все еще держит в руке мешок с деньгами. *Эсквайр*, одетый в золото и багрянец, галантно едет верхом, гордо размахивая шпагой; *колесница* везет в триумфе офицера в полном вооружении; *Дурак* кладет под руку свой колпак и бубенцы, чтобы можно было считать на пальцах. Наконец, последние трубы пробуждают мертвых, которые выходят из могил, чтобы предстать перед Страшным судом.



s: Рис. 207.- Луна.

Рис. 208.- Справедливость.

(Карты взяты из пачки, предположительно Карла VI, хранящейся в Библ. Имп., Париж).

Большинство этих аллегорических сюжетов сохранилось в *таро*, которые включают в себя, помимо шестнадцати фигур нашего пикета, двадцать две карты , изображающие *императора, влюбленного, колесницу, отшельника, гиббет, смерть, дом Бога, конец света* и т. д.

Вряд ли можно оправдать предположение, что эти *таро*, представляющие столь мрачную философскую картину жизни, рассматриваемую с христианской точки зрения, могли пользоваться большой популярностью в центре легкомысленного и развращенного двора, посвященного лишь *празднествам*, маскарадам и пению; И это в то время, когда государство, ставшее жертвой всевозможных интриг, рушилось, а в народе, обремененном налогами, разоренном мором и голодом, поднимались голоса восстания. С другой стороны, эти *таро* могли порадовать воображение некоторых добрых людей, которые, лишившись своего имущества во время беспорядков, характерных для этих времен, не могли не принять в качестве утешения такие символические изображения жизни и смерти. Художники всех мастей старались воспроизвести их во всех формах; а поскольку эти узоры находили место даже в украшениях женского пола, вряд ли можно было предположить, что игральные карты составят исключение.

В нашем распоряжении имеются остатки двух старинных колод карт, изготовленных с помощью гравированных пластин; они были обнаружены, как и большинство карт этого времени, дошедших до нас, в переплетах книг пятнадцатого века. Эти карты, относящиеся к периоду правления Карла VII, по своему характеру являются в основном французскими. В них мы находим короля, королеву и плута каждой масти, как и в нашей современной колоде пикейных карт. Однако в одной из этих старинных колод мы замечаем следы сарацинского происхождения *наиби*: мусульманский "полумесяц" заменен на "бубну", а "булава" изображена на арабский или мавританский манер, то есть с четырьмя одинаковыми ветвями. Есть и еще одна особенность: "король червей" изображен в виде дикаря или волосатой обезьяны, опирающейся на суковатую палку. Королева" той же масти также покрыта волосами и держит в руке факел. Трефовый гриф, который хорошо подходит для сопровождения "короля" и "королевы червей", также покрыт волосами и несет на плече суковатую палку. Кроме того, мы можем заметить ноги четвертого волосатого персонажа среди тех, что были отделены от тела ножом переплетчика. Но, за исключением этих, все остальные персонажи одеты в соответствии с модой или этикетом, господствовавшим при дворе Карла VII. Королева полумесяцев" представлена в костюме, похожем на костюм Марии Анжуйской, жены короля, или Жерарды Грассинель, его любовницы. Изображения королей, за исключением волосатого, идентичны изображениям самого Карла VII или вельмож из его свиты. Их костюм состоял из бархатной шляпы, увенчанной короной, украшенной флердоранжами; мантии, открытой спереди и подбитой горностаем или *меновой варой*, плотного дублета и тесных чулок. Рыцари" скопированы с пажей и сержантов того времени; один из них носит шляпу с плюмажем и длинный плащ; другой, напротив, одет в короткое платье, стоит прямо в облегающем дублете и туго натянутых бриджах. На разворачиваемой им ленте написано имя изготовителя карт - "Ф. Клерк". Это, несомненно, карты французского изобретения или, во всяком случае, французского производства; но как объяснить присутствие дикарских "короля" и "королевы", а также "волосатого плута" среди королей, королев и рыцарей, одетых по моде времен Карла VII? Возможно, мы найдем удовлетворительный ответ, обратившись к хроникам предыдущего царствования.

Рис. 209.- Карл VI на своем троне, с миниатюры в MS. королей Франции. (Библ. Имп., Париж.)

29 января 1392 года в особняке королевы Бланш состоялся грандиозный *праздник* в честь бракосочетания шевалье де Вермандуа с одной из фрейлин королевы. Король, Карл VI, только-только оправился от душевного недуга. Один из его фаворитов, Гугонин де Янзе, задумал развлечение, в котором должны были принять участие король и пять лордов. "Это был, - говорит Жювеналь де Урсен, - маскарад диких людей, скованных одной цепью, и все они были лохматыми; их одежда была сделана так, чтобы плотно прилегать к телу, и была сделана грубой из льна и полотенца, скрепленных смоляной смолой, смазанной, чтобы лучше блестела". Фруассар, который был очевидцем этого *праздника*, рассказывает, что шесть актеров *балета* вошли в зал, крича и тряся своими цепями. Так как не было известно, кто эти маскарадщики, герцог Орлеанский, брат короля, желая выяснить это, взял зажженный факел из рук своего слуги и поднес его так близко к одному из этих странных персонажей, что "от жара огня затрещал лен". Король, к счастью, был отделен от своих спутников, которые сгорели все, за исключением одного, бросившегося в кадку с водой. Хотя Карлу VI удалось избежать этой опасности, он был глубоко потрясен мыслью о том, какой опасности он подвергался, и результатом этого стал рецидив его прежнего безумия.

Этот страшный *балет страстей* произвел такое впечатление на умы людей, что семьдесят лет спустя один немецкий гравер сделал его темой гравюры. Не отважимся ли мы на недопустимую гипотезу, если припишем одному из карточных мастеров той эпохи идею ввести тот же сюжет в колоду карт, которая, как убедительно доказано, была изменена в соответствии с прихотью художника. Чтобы оправдать костюм женщины-дикаря и факел, которые даны "королеве сердец", мы не должны забывать, что Изабелла Баварская, супруга Карла VI, обвиняется в том, что она помогла придумать этот роковой маскарад, целью которого было избавиться от короля; и что она взяла в сообщники герцога Орлеанского, своего шурина, который, как говорят, намеренно поджег одежду этих притворных дикарей, среди которых был и король.

Вторая пачка, или фрагмент пачки, которая датируется этой эпохой, представляет собой сходство с нашими настоящими картами еще более поразительного характера, по крайней мере, в характерах и костюмах фигур; хотя имена и приспособления персонажей все еще наводят на

мысль об их сарацинском происхождении. В этой связи следует отметить, что на протяжении нескольких столетий имена, которыми называли различных персонажей, постоянно менялись. В этой колоде мы видим "королей", "королев" и "кавалеров" треф, червей, пик и бубен; сарацинский полумесяц исчез. Все "короли" держат скипетры, а "королевы" - цветы. Все в этих изображениях не только соответствует моде того времени, но и не нарушает ни законов геральдики, ни рыцарских обычаев.

Согласно традиции, эта колода, настоящая колода-пике, вытеснившая итальянские *таро* и карты Карла VI и вскоре ставшая общепринятой во Франции, была изобретением Этьена Виньоля, прозванного Ла Гиром, одного из самых храбрых и активных солдат того времени. Традиция имеет право на наше уважение, ведь одно только изучение этого пикета доказывает, что он, должно быть, был делом рук какого-то опытного *шевалье* или, по крайней мере, ума, глубоко проникнутого нравами и обычаями рыцарства. Но, не желая исключать Ла Гира, который, как говорят историки, "всегда держал шлем на голове и копье в руке, готовый напасть на англичан, и никогда не успокаивался, пока не умирал от ран", мы скорее должны приписать честь этого гениального изобретения одному из его современников, Этьену Шевалье, секретарю и казначею короля, который отличался искусностью в проектировании. Жак Кер, чьи торговые связи с Востоком вызвали обвинения в том, что он "посылал оружие сарацинам", вполне мог стать импортером азиатских карт во Францию, а Шевалье мог развлекаться тем, что накладывал на них свои приспособления или, как тогда говорили, *морализировал* или символизировал их. В Индии были игрой визиря и войны; королевский казначей превратил их в колоду, имеющую отношение к рыцарству и рыцарям. В первую очередь он поместил на нее свой собственный герб - единорога, который фигурирует в нескольких старинных карточных колодах. Не забыл он и аллюзивное оружие Жака Кёра, заменив "червы" на *"купы"*. Он сделал "трефы" имитирующими геральдический цветок Агнес Сорель, а также заменил *денеры* на бубны, или наконечники стрел (рис. 210), а *пики* на пики, чтобы отдать честь двум братьям Жану и Гаспару Бюро, гроссмейстерам артиллерии Франции.

Рис. 210. Старинная французская карта XV века. (Библ. Имп., Париж.)

Рис. 211.- Образец колоды карт XVI века. (Библ. Имп., Париж.)

Этьен Шевалье, как самый искусный дизайнер эмблем того времени, был способен заменить в игральных картах дам или королев на восточных "визирей" или итальянских "рыцарей", которые на *таро* фигурировали одни среди "королей" и "рыцарей". Однако мы должны повторить, что у нас нет намерения лишать Ла Гира чести изобретения, и лишь рискнем высказать предположение в дополнение к общепринятому мнению.

Эти карты, которые несут в себе все признаки правления Карла VII, должны рассматриваться как первые попытки гравировки по дереву и печати с помощью гравированных блоков. Вероятно, они

были выполнены между 1420 и 1440 годами, то есть до появления большинства известных ксилографических произведений. Таким образом, игральные карты послужили своего рода введением или прелюдией к печати с гравированных блоков, изобретению, которое значительно предшествовало печати с подвижных знаков.

Однако если учесть, что уже в середине XV века игральные карты были распространены по всей Европе, то вполне естественно предположить, что был найден и применен какой-то экономичный план их изготовления. Так, как мы уже упоминали, Жакмену Грингоннеру в 1392 году заплатили пятьдесят шесть парижских солей, то есть около 7 фунтов 1 шиллинг. 8 д. наших современных денег, за три колоды *таро*, нарисованных для короля Франции. Одна колода *таро*, великолепно раскрашенная в 1415 году Марциано, секретарем миланского герцога, стоила тысячу пятьсот золотых крон (около 625 фунтов стерлингов); но в 1454 году колода карт, предназначенная для дофина Франции, стоила не более пяти *су из Тура* (около одиннадцати или двенадцати шиллингов). В промежутке между 1392 и 1454 годами были открыты способы дешевого изготовления игральных карт и превращения их в предмет торговли; торговцы привыкли продавать их вместе с "булавками", которые тогда заменяли медные и серебряные жетоны; отсюда французская пословица: "Tirer son épingle du jeu" (выпутаться из передряги).

Хотя использование игральных карт продолжало распространяться все шире и шире, не следует думать, что они перестали быть предметом запретительных и осуждающих постановлений со стороны гражданских и церковных властей. Напротив, можно составить длинный список постановлений, направленных против самих карт и тех, кто ими пользовался. Князья и лорды, по праву, чувствовали себя выше этих запретов; низшие сословия и беспутные не переставали их нарушать. Тем не менее, перед лицом этих постоянно обновляющихся запретов производство игральных карт могло развиваться, или, скорее, продолжаться, только косвенным путем. Таким образом, мы видим, что поначалу этот бизнес был скрыт под деятельностью канцеляриста или иллюминатора. Только в декабре 1581 года, то есть в царствование Генриха III, мы находим на сайте первое постановление, фиксирующее устав "мастеров-кардмейкеров". Эти уставы, подтвержденные жалованными грамотами в 1584 и 1613 годах, оставались в силе вплоть до Французской революции. В подтверждении корпоративных привилегий, выданных в последнем случае, в качестве правила было записано, что отныне мастера-картежники обязаны помещать свои имена, фамилии, знаки и приспособления на "трефовом рыцаре" (рис. 212, 213) каждой колоды карт. Это предписание, по-видимому, не более чем узаконило старый обычай, что можно доказать, ознакомившись с любопытной коллекцией старинных карт в зале печати Императорской библиотеки. Мы уже говорили, что в течение многих лет имена, которые давались различным персонажам в колоде, постоянно менялись в зависимости от фантазии карточного мастера; один лишь взгляд на только что упомянутую коллекцию подтверждает это утверждение.

Рис. 212 и 213. "Трефовый рыцарь" в колодах карт Р. Пассереля и Р. Ле Корню. (Шестнадцатый век. Библ. Имп., Париж.)

Карты, которые можно назвать картами Карла VII, и которые, как нам кажется, передают некую реминисценцию *балета пылких*, не имеют никаких надписей, кроме имени карточного мастера. Но на другой пачке той же даты "трефовый рыцарь" имеет в качестве легенды слово *Rolan*; "трефовый король" - *Sans Souci*; "трефовая дама" - *Tromperie*; "бубновый король" - *Corsube*; "бубновая дама" - *En toi te fie*; "пиковый король" - *Apollin* и т. д. Эта коллекция имен раскрывает нам тройное влияние сарацинского происхождения игральных карт, идей, донесенных до сознания в тот период чтением старых рыцарских романов, и влияния современных событий. Так, в древних эпосах *Аполлин* (или Аполлон) - божество, которым сарацины привыкли клясться; *Корсуб* - рыцарь Кордовы (*Корсубы*). *Сан-Суси* - очевидно, одно из тех *прозвищ*, которые оруженосцы приобретали привычку принимать в то время, когда доказывали, что достойны рыцарского звания. Роланд, могучий паладин, погибший при Ронсево в битве с сарацинами, кажется, был помещен на карты, чтобы противопоставить память о его славе славе неверных королей. Королева "*En toi te fie*" вполне может намекать на Жанну д'Арк. Королева "*Tromperie*" напоминает об Изабелле Баварской, которая была неверной женой и жестокой матерью, а кроме того, предала Францию Англии. Все эти идеи, несомненно, являются лишь предположениями, но такими, которые при более детальном и подробном критическом рассмотрении, возможно, удалось бы превратить в неоспоримую уверенность.

Далее после карт времен Карла VII следуют, как наиболее древние по датировке, две пачки, которые, несомненно, относятся к правлению Людовика XII. Одна из этих колод не содержит никакой легенды; в другой "король червей" называется *Карлом*; "король бубен" - *Сезаром*; "король треф" - *Артуром*; "король пик" - *Давидом*; "королева червей" - *Элейной*; "королева бубен" - *Юдифью*; "королева треф" - *Рахилью*; "королева пик" - *Персабеей* (несомненно, Вирсавией).

В колоде карт, относящейся к правлению Франциска I, "король треф" становится *Александром*, а имя *Юдифи* переносится на "королеву червей"; и впервые (по крайней мере, в сохранившихся экземплярах) некоторые из "ковалей" носят особые имена: "коваль червей" - *Ла Хайр*, а "коваль бубен" - *Гектор из Труа* (*sic*).

Несколько лет спустя, примерно во время битвы при Павии и пленения короля, влияние испанской и итальянской моды начинает сказываться на легендах, изображаемых на колодах карт. Примечательно, что "пиковый рыцарь", на котором нет никакой легенды, кроме имени карточного мастера , сделан похожим на Карла-Квинта (рис. 211). Три других рыцаря носят необычные обозначения: *Prien Roman, Capita Fili* и *Capitane Vallant*. Короли - это: "червы" - *Юлий Сезар*; "бубны" - *Карл*; "трефы" - *Гектор*; "пики" - *Давид*. Королевы: "червы" - *Элейна*; "бубны" - *Лукреция*; "трефы" - *Пентаклея* (Пентесилея); "пики" - *Бециабе* (Вирсавия).

В царствование Генриха II имена, присвоенные персонажам, гораздо ближе к тому порядку, который наблюдается в наших современных картах. *Сезар* - "бубновый король", *Давид* - "пиковый король", *Александр* - "трефовый король". *Рахиль* - "бубновая королева", *Аргина* - "трефовая", *Паллас* - "пиковая". *Хогир, Гектор Троянский* и *Ла Гир* - "рыцари" "пики", "бубны" и "червы" соответственно.

Во времена Генриха III, который больше занимался регулированием моды, чем управлением королевством, и первым издал устав ассоциации карточных мастеров, колода карт стала зеркалом экстравагантной моды этого женоподобного царствования. У "королей" - остроконечная борода, накрахмаленный воротничок, шляпа с плюмажем, бриджи, оттопыривающиеся вокруг поясницы, дублет с разрезами и облегающие рукава. У "королев" волосы зачесаны назад и причесаны, платье облегает тело и сделано *à vertugarde* (в виде обруча-петтикота). Мы видим *Дидо, Елизавету* и *Клотильду*, появляющихся в соответствующих образах "бубновых", "червовых" и "пиковых" королев. Среди королей фигурируют *Константин, Хлодвиг, Август* и *Соломон*.

Доблестный беарнец[26] восходит на трон, и карты по-прежнему отражают облик его двора. Но вскоре *Астрея* и целая *когорта* нежных и галантных героев начинают оказывать влияние на

утонченные умы, и мы видим *Кира* и *Семирамиду* "королем и королевой" бубновых карт; *Роксана* - "королевой червей" (рис. 214), *Нинус* - "королем пик" и т. д.

Во времена правления Марии Медичи, Людовика XIII или, скорее, Ришелье, Анны Австрийской и Людовика XIV игральные карты продолжали принимать характер того времени, следуя прихоти двора или фантазии карточного мастера. В определенное время они стали приобретать итальянский характер. Бубновый король назывался *Карел*, его королева - *Лукреси*, пиковая дама - *Барбера*, трефовая дама - *Пентаме*, бубновый плут - *Капит. Мелу*.

Перед нами откроется огромное поле для исследований, если, прослеживая подробную историю этих многочисленных вариаций, мы попытаемся выделить и установить различные причины, которые привели к их появлению. Один факт, безусловно, должен поразить любого, кто посвятит себя такому исследованию; он увидит, что, в отличие от изменений, которые коснулись персон на картах и их имен, постоянное состояние стабильности было характерно для четырех мастей во французских картах или пике, которые были приняты с самого начала, и что никогда не предпринималось никаких попыток нарушить их расположение и природу. *Cœur* (червы), *carreau* (бубны), *trèfle* (трефы) и *pique* (пики) - эти деления были установлены Ла Гиром или Шевалье, и они остаются неизменными и по сей день, хотя в разное время предпринимались попытки определить их символическое значение.

Долгое время преобладало мнение отца Менестрие, что "сердца" - это эмблема духовенства или *хора*; "бубны" - горожан, чьи комнаты были вымощены квадратной плиткой; "трефы" - рабочих; "пики" - военных. Но Менестрие вопиюще ошибался. Гораздо более четкий взгляд на этот вопрос был у отца Даниэля, который, как и все здравомыслящие толкователи, признавая в картах игру по сути военного характера, утверждал, что "червы" обозначают храбрость командиров и солдат; "трефы" (*trèfle*-"трилистник") - запасы фуража; "пики" и "бубны" - склады оружия. Это мнение, как нам кажется, гораздо ближе к реальному толкованию мастей; и Пуль был еще ближе к цели, когда признал *наступательное* оружие в "трефах" и "пиках", а *оборонительное* - в "червах" и "бубнах". Первыми были меч и копье, вторыми - мишень и щит.

Но чтобы отдать должное французским картам, не стоит исключать из внимания и *таро*, которые предшествовали нашей игре в пике и продолжали одновременно использоваться даже во Франции.

Испанские и итальянские карточные мастера, которые почти всегда обосновывались во Франции, делали большое количество *таро* (рис. 215); но они сделали некоторую уступку французской вежливости, заменив "королевы" на "кавалеров" своей национальной игры. Здесь следует отметить, что даже в эпоху завоеваний Карла VIII и Людовика XII французские карты с четырьмя "королевами" вместо "кавалеров" так и не смогли национализироваться в Италии и тем более в Испании; напротив, в этом вопросе побежденные получили преимущество перед своими завоевателями, и *таро* вошли в полную моду среди солдат-победителей.

Испанцы, несомненно, получили восточный *наиб* от мавров и сарацин задолго до того, как эта игра появилась в Европе в Витербо; но у нас нет письменных доказательств существования карт у сарацин Испании. Первым документом, в котором они упоминаются, является эдикт Иоанна I, датированный 1387 годом, на который уже делалась ссылка. Некоторые *ученые* пытались выяснить значение четырех мастей испанских *найпов*, и им казалось, что они могут различить в них особый символизм. По их мнению, *dineros, copas, bastos* и *spadas* обозначали четыре сословия, из которых состояло население: купцы, владеющие деньгами; священники, держащие потир или чашу; крестьянство, управляющее посохом; и дворяне, носящие меч. Это объяснение, хотя и гениальное, но, как нам кажется, не имеет под собой прочной основы. Знаки или масти числовых карт были установлены на Востоке, и Испания, как и Италия, просто переняли их, не особо вникая в их аллегорический смысл. Испанцы настолько увлеклись этой игрой, что вскоре предпочли ее любому другому виду отдыха; известно, что когда спутники Христофора Колумба, только что открывшего Америку, основали свое первое поселение в Сан-Доминго, они почти сразу же принялись за работу по изготовлению игральных карт из листьев деревьев.

Рис. 214.- Роксана, Червонная королева. (Образец карт времен Генриха IV).

Рис. 215.- Карты итальянского *Таро*, из колоды *минчиате*. (Коллекция игральных карт, Библ. Имп., Париж.)

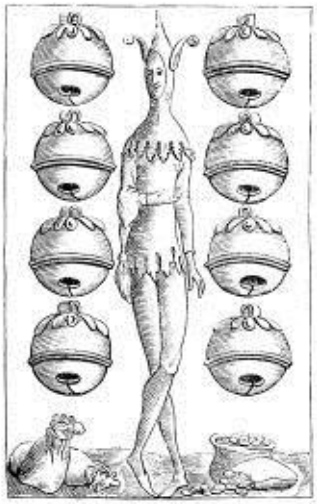


Рис. 216 и 217. "Тройка" и "восьмерка" из "Колокола". Немецкие карты XVI века. (Имп. библ., Париж. Типография.)

Нет сомнений, что игральные карты очень скоро попали из Италии в Германию, но по мере продвижения на север они почти сразу же утратили свои восточные черты и сарацинское название. В старом немецком языке больше не осталось этимологических следов слов *naïb*, *naïbi* или *naypes*. Карты назывались *Briefe*, то есть письма; сама игра *Spielbriefe*, игра в письма; самые ранние карточные мастера были *Briefmaler*, художники писем. Четыре масти *Briefe* не были ни итальянскими, ни французскими по характеру; они носили название *Schellen*, "колокольчики" (рис. 216, 217, 218), или *roth* (красный), *grün* (зеленый) и *Eicheln* (желуди) (рис. 219). Немцы, в своей любви к символизму, постигли истинное первоначальное значение карточной игры, и хотя они внесли много заметных изменений, они сделали своим исследованием, по крайней мере в принципе, сохранение ее военных характеристик. Их масти изображали, как говорят, триумфы или военные почести - короны из дубовых листьев или плюща, колокольчики были яркими знаками отличия немецкой знати, а пурпур - вознаграждением доблестных воинов. Германцы старались не допускать дам в тщательно выстроенную воинственную компанию королей, капитанов (*ober*) и офицеров (*unter*). Козырем всегда был флаг, военная эмблема *par excellence*; помимо этого, самой древней игрой был *ландскнехт*, или ланскенет (рис. 220), отличительный термин солдата.

Рис. 218 и 219 - "Два колокольчика" и "Король желудей", взятые из колоды карт XVI века, созданной и выгравированной немецким мастером. (Библ. имп. Парижа. Типография.)

Мы говорим здесь только о самых ранних немецких картах, поскольку после определенной даты основная форма и эмблематические правила колоды не зависели ни от чего, кроме фантазии и прихоти изготовителя или гравера. Фигуры редко обозначались собственным именем, но часто несли на себе надписи на немецком или латинском языках. Среди коллекций старинных карт мы находим одну колоду, наполовину немецкую, наполовину французскую, с именами языческих богов. Есть также несколько наборов карт с пятью мастями (по четырнадцать карт в каждой), в том числе с "розами" и "гранатами".

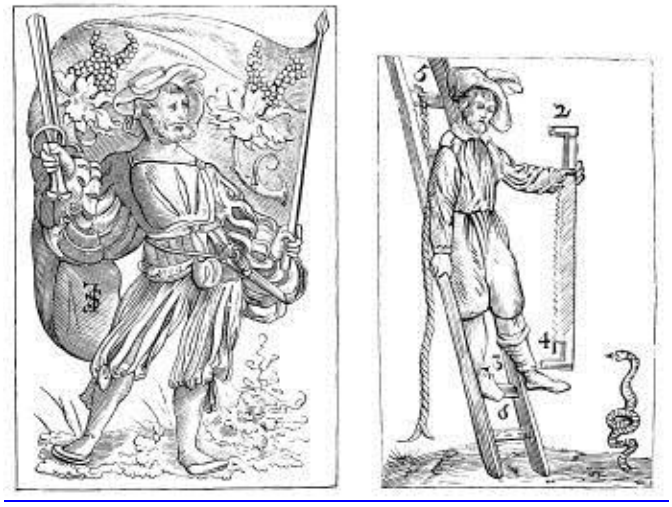


Рис. 220. "Двойка" из пачки немецких карт Lansquenet. (Парижская Имп. Библ.).

Рис. 221.- Карточка из игры "Логика", придуманной Т. Мурнером и скопирована с его "Chartiludium Logices". (Краков, 1507 г.).

Немцы были первыми, кому пришла в голову идея применить карты для обучения молодежи, и, как бы, морализировать азартную игру, заставив ее выражать все категории схоластической науки. Томас Мурнер, францисканский монах и профессор философии, предпринял в 1507 году попытку такого рода (рис. 221). Он разработал колоду из пятидесяти двух карт, разделенных на шестнадцать мастей, соответствующих такому же количеству схоластических трактатов; каждая карта покрыта таким количеством символов, что описание напоминало бы изложение какой-то непонятной загадки (*ténébreux logogriphe*). Немецкие университеты, которых отнюдь не смущала небольшая мистика, с еще большей охотой изучали арканы грамматики и логики, играя в карты. Подражания картам Мурнера множились *до бесконечности*.

Игра и колода карт, приписываемые знаменитому Мартину Шенгауэру или одному из его учеников, также должны быть датированы XV веком. Карты отличаются формой, количеством и дизайном; они круглые по форме и очень похожи на персидские карты, расписаны на слоновой кости и покрыты арабесками, цветами и птицами. Эта колода, лишь несколько экземпляров которой сохранились в некоторых немецких коллекциях, состояла из пятидесяти двух карт, разделенных на четыре числовые серии по девять карт в каждой, и с четырьмя фигурами в каждой серии - королем, королевой, оруженосцем и плутом. Масти или знаки - "заяц", "попугай", "гвоздика" и "колумба". Каждый из тузов представляет собой тип масти, и на них изображены философские приемы на латыни. Четыре фигуры масти "Попугай" имеют африканский характер, "Заяц" - азиатский или турецкий, "Гвоздика" и "Коломбина" - европейский. Короли" и "королевы" сидят на лошадях; "оруженосцы" и "рыцари" настолько похожи, что их трудно различить, за исключением рыцарей "Гвоздика" и "Колумба" (рис. 222-227).

Англичане также рано стали обладателями игральных карт, получив их через торговлю с ганзейскими городами и Голландией; но они не производили карты до конца XVI века, поскольку мы знаем, что в правление королевы Елизаветы правительство сохранило в своих руках монополию на производство игральных карт, "которые ввозились из-за границы". Англичане, принимая без разбора карты немецкого, французского, итальянского или испанского образца, дали *камердинеру* характерное прозвище "плут".[27]

Рис. 222 - 227. Немецкие карты круглой формы с монограммой T. W.

1. "Король попугаев". 2. "Королева гвоздик". 3. "Коломбина". 4. "Зайчиха".

5. "Тройка попугаев". 6. "Туз гвоздик".

(Библ. Имп. Парижа.)

Рис. 228. Ла *Дамуазель* из колоды карт, гравированная "Мастером 1466 года". (Имп. библ. Парижа. Типография.)

Гравировка на дереве, изобретенная в начале XV века, а возможно, и раньше, должна была быть применена в самом начале и почти одновременно для воспроизведения священных изображений и изготовления игральных карт. Голландия и Германия претендовали на честь быть колыбелью этого изобретения. Пользуясь этим, они даже считали себя вправе претендовать на заслугу оригинального производства карт; тогда как на самом деле все, на что они могут претендовать, - это на то, что они первыми стали производить их каким-то более быстрым способом. По мнению нескольких *знатоков*, Лоран Костер из Харлема был лишь гравером деревянных блоков для карт и картинок, прежде чем стал печатником книг. Несомненно, факт, что гравюра на дереве, которая долгое время ограничивалась несколькими мастерскими в Голландии и Верхней Германии, во многом была обязана своим прогрессом торговле игральными картами, которая велась с такой активностью, что, как мы читаем в старой хронике города Ульма около 1397 года, "они имели привычку отправлять игральные карты в тюках в Италию, Сицилию и другие южные страны, чтобы обменять их на продукты и различные товары".

Рис. 229. Рыцарь из колоды карт, гравированный "Мастером 1466 года". (Библ. Имп. Парижа.)

Несколько лет спустя гравюра на металле или медной пластине была использована для создания игральных карт действительно художественного характера, среди которых можно упомянуть карты "Мастера 1466 года" (рис. 228 и 229) и его анонимных конкурентов. Колода карт этого гравера существует лишь в небольшом количестве коллекций гравюр, и в каждом случае она неполная. Насколько мы можем судить, она должна была состоять из шестидесяти карт, состоящих из сорока числовых карт, разделенных на пять серий, и двадцати карт с картинками, по четыре в каждой серии. Фигуры - король, королева, рыцарь и плут. Масти, или знаки, представляют собой довольно странную подборку диких людей, свирепых четвероногих, оленей, хищных птиц и различных цветов. Эти объекты сгруппированы по номерам и довольно удачно расположены, так что обозначенные числа можно различить с первого взгляда.

Таким образом, как мы уже видели, игральные карты проделали путь через Аравию из Индии в Европу, куда они впервые попали около 1370 года. В течение нескольких лет они распространились с юга на север последней страны; но те, кто под влиянием страсти к игре так охотно принимал их, были далеки от того, чтобы подозревать, что эта новая игра содержит в себе зародыш двух самых прекрасных изобретений, когда-либо созданных человеческим разумом - гравюры и печати. Нет никаких сомнений в том, что игральные карты использовались в течение долгих лет, прежде чем общественность объявила о почти одновременном открытии искусства гравировки на дереве и металле, а также книгопечатания.

Рис. 230. Герб парижских картоделов.

РОСПИСЬ ПО СТЕКЛУ.

Роспись по стеклу упоминается историками в третьем веке нашей эры.- Стеклянные окна в Бриуде в шестом веке.- Цветное стекло в соборах Святого Иоанна Латеранского и Святого Петра в Риме.- Церковные окна двенадцатого и тринадцатого веков во Франции: Сен-Дени, Сенс, Пуатье, Шартр, Реймс и т.д. - В XIV и XV веках искусство было в зените.- Жан Кузен.- Селестины Парижа; Сен-Жерве.- Роберт Пинайе и его сыновья.- Бернар Палисси украшает капеллу замка Экуэн.- Иностранное искусство; Альберт Дюрер.

Мы уже установили тот факт, что искусство изготовления и окраски стекла было известно древнейшим народам; и, как говорит Шампольон-Фижак, "если мы изучим различные фрагменты этого хрупкого вещества, дошедшие до нас, если мы примем во внимание разнообразные орнаменты, которыми они покрыты, даже человеческие фигуры, которые некоторые из них изображают, будет трудно утверждать, что античность не была знакома со способами сочетания стекла с живописью. Если античность не создала то, что сейчас называется расписными окнами, то истинная причина, несомненно, в том, что обычая использовать стекло в окнах тогда не существовало". Несколько образцов такого стекла, однако, были найдены в окнах домов, эксгумированных в Помпеях; но это, должно быть, исключение, так как третий век нашей эры - самая ранняя дата, когда в истории можно найти следы использования оконного стекла в зданиях; и мы должны опустить наши исследования до времен святого Иоанна Златоуста и святого Иеронима (четвертый век), чтобы найти какое-либо надежное утверждение о его принятии.

В VI веке Григорий Турский рассказывает, что солдат разбил стеклянное окно церкви в Бриуде, чтобы тайно проникнуть туда и совершить ограбление; и мы знаем, что когда этот прелат вызвался восстановить церковь святого Мартина Турского, он позаботился о том, чтобы заполнить ее окна стеклом "разных цветов". Примерно в то же время Фортунат, поэт-епископ Пуатье, высоко оценивает великолепие стеклянных окон церкви в Париже, название которой он не упоминает; но научные исследования Фонсемана, касающиеся первых королей Франции, сообщают нам, что церковь, построенная в Париже Чилдебертом I в честь Святого Креста и Святого Винсента, а также церкви Лиона и Буржа, были закрыты стеклянными окнами. Дю Канж в своем "Константинополе Христианском" описывает стеклянные окна базилики Святой Софии, перестроенной Юстинианом; а Павел, Молчальник,[28] с восторгом рассказывает о чудесном эффекте, производимом лучами солнца на это скопление различных цветных стекол.

В VIII веке, в эпоху, когда использование стеклянных витражей стало повсеместным, базилика Святого Иоанна Латеранского и церковь Святого Петра в Риме имели витражи из цветного стекла; а Карл Великий, по приказу которого мозаики из цветного стекла были выполнены в большом количестве церквей, не преминул воспользоваться этим видом орнамента в возведенном им соборе в Экс-ла-Шапель.

До этого времени единственным способом изготовления стекла были небольшие кусочки, обычно круглые, обозначаемые названием *cires*, из которых с помощью сети из гипса, деревянных рам или полосок свинца заполняли окна. Однако этот материал был очень дорогим, поэтому его можно было использовать только в зданиях большой важности. К этому следует добавить, что вряд ли можно удивляться тому, что в то время, когда все отрасли искусства скатились к своего рода варварству, а стекло использовалось лишь в исключительных случаях для обычных целей, никому не пришло в голову украсить его расписными фигурами и орнаментами.

Что касается мозаики, как из мрамора, так и из цветного стекла, то о ней упоминают в своих трудах Марциал, Лукреций и другие античные авторы. Египет был знаком с ней еще до Греции; римляне привыкли использовать ее для украшения крыш и мостовых своих храмов, а также колонн и улиц. До нашего времени дошли великолепные образцы этих украшений, которые считаются неотъемлемой частью архитектуры императоров.

Некоторые хотят объяснить обычай использовать цветное стекло в мозаике редкостью цветных мраморов. Не будет ли более вероятной гипотеза, что одновременное использование мрамора и стекла для этой цели было результатом усовершенствования искусства изготовления мозаик? Ведь стекло, которое с помощью металлических смесей можно привести к различным цветам, гораздо

легче адаптируется к живописным комбинациям, чем мрамор, оттенки которого являются результатом капризов природы. Сенека, говоря об использовании цветных стекол в мозаике, жалуется, что люди не могут "ходить иначе, как по драгоценным камням"; это показывает, насколько распространенным стало использование богатых мозаик в Риме. Но это искусство, должно быть, пришло в необычайный упадок, поскольку те немногие примеры, которыми мы сейчас располагаем и которые датируются первыми веками христианства, отличаются простотой, полностью гармонирующей с грубостью художников тех времен. Среди таких образцов следует упомянуть обнаруженную в Реймсе мостовую, на которой изображены двенадцать знаков зодиака, времена года и жертвоприношение Авраама; на другой - Тесей и лабиринт на Крите в сочетании с Давидом и Голиафом. Кроме того, известно, что на Неаполитанском форуме существовал мозаичный портрет Теодориха, короля готов, по заказу которого в церкви Равенны тем же способом было выполнено изображение Крещения Христа. Сидоний Аполлинарий, описывая чрезмерную роскошь Консенция в Нарбонне, говорит об арках и тротуарах, украшенных мозаикой. В церквях Святого Иоанна Латеранского, Святого Климента и Святого Георгия в Велабро в Риме до сих пор можно увидеть мозаики этого периода. Наконец, Карл Великий заставил украсить мозаикой большую часть построенных им церквей.

Возвращаясь к стекольному делу, отметим, что во времена Карла Лысого, в 863 году, упоминаются два ремесленника, Рагенат и Бальдерик, которые стали как бы главами рода французских стекольщиков. Из хроники святого Бенигнуса Дижонского мы также узнаем, что в 1052 году в этой церкви существовало "очень древнее расписное окно" с изображением святого Пасхазия, которое, как говорят, было взято из более ранней церкви. Поэтому мы вправе заключить, что в этот период обычай рисовать на стекле был уже давно распространен.

В X веке стекольщики, должно быть, приобрели определенное значение, поскольку правящие герцоги Нормандии той эпохи установили определенные привилегии в их пользу; но, как говорит Шампольон-Фижак, "поскольку все привилегии были прерогативой дворянского сословия, они ухитрялись предоставлять их знатным семьям, чьи судьбы были нестабильны". Четыре нормандские семьи получили это отличие. Но хотя было понятно, что, посвящая себя ремеслу, эти титулованные особы не терпят унижений, никогда не говорилось, как принято считать, что профессия этого искусства дает дворянство; напротив, возникла пословица, которая долго оставалась в ходу, а именно: "Чтобы сделать джентльмена стекольщиком, нужно сначала взять джентльмена"".

Хотя живопись на стекле с того времени велась очень активно, во многих случаях она была еще очень далека от тех процессов, которым суждено было сделать ее одним из самых замечательных произведений искусства. Применение кисти к стекловидным краскам не было общепринятым. В сохранившихся до наших дней примерах этого периода мы действительно находим большие *цивы,* отлитые из белого стекла, на которых художником были написаны персонажи; но поскольку краска не была предназначена для того, чтобы соединиться со стеклом под действием огня, для обеспечения сохранности картины поверх первой помещалась другая прозрачная, но толстая *цива* и плотно припаивалась к ней.

Пока роспись по стеклу стремилась к совершенству, мозаичное дело постепенно приходило в упадок. До наших дней дошло лишь очень небольшое количество мозаик X-XI веков, да и те, к тому же, очень неправильны по дизайну и совершенно лишены вкуса и цвета.

В двенадцатом веке все искусства начали возрождаться. Страх перед концом света, который привел человечество в состояние странного беспокойства, рассеялся. Христианская вера повсюду возбуждала рвение своих учеников. В разных местах возникали величественные соборы с внушительными арками, и искусство стекольщика пришло на помощь архитектуре, чтобы распространить в интерьерах, посвященных поклонению, свет, одновременно призматический и гармоничный, который обеспечивает спокойствие, необходимое для святой медитации. Но хотя в расписных окнах этого периода мы вынуждены восхищаться гениальным сочетанием цветов для

розария (окна-розы), дело обстоит совсем иначе в отношении рисунка и раскраски узоров. Фигуры, как правило, прорисованы грубыми, жесткими линиями на стекле тусклого оттенка, который поглощает всю выразительность голов; вся драпировка костюма тяжелая; фигура испорчена складками одеяний, как будто заключена в длинную оболочку. Таков общий характер известных нам образцов того периода (рис. 231) .

Рис. 231. Святой Тимофей Мученик, цветное стекло конца XI века, найденное в церкви Нойвиллера (Бас-Рин) М. Бёсвильвальдом. (Из "Истории росписи стекла" М. Ластейри).

Расписные окна, которые Сугер сделал для украшения церкви аббатства Сен-Дени, и некоторые из которых сохранились до наших дней, датируются двенадцатым веком. Аббат навел справки во всех странах и за большие деньги собрал лучших художников, которых смог найти, чтобы помочь в этом украшении. Поклонение волхвов, Благовещение, История Моисея и различные аллегории представлены в часовне Богородицы и в часовнях святого Османа и святого Илария. Среди главных картин можно также отметить портрет самого Сугера у ног Богородицы. Бордюры, окружающие предметы, можно считать образцами гармонии и хорошего расположения эффектов; но все же вкус, проявленный в выборе и сочетании цветов, доведен до высшей точки в самих предметах, дизайн которых очень превосходен.

В церкви Святого Мориса в Анжере мы находим примеры более раннего времени - возможно, самые древние образцы расписных окон во Франции; это история Святой Екатерины и Девы Марии, которые, по правде говоря, не равны по достоинству, с точки зрения исполнения и вкуса, древним окнам церкви Святого Дени.

Нам еще предстоит упомянуть о некоторых фрагментах, хранящихся в церкви Святого Сержа и часовне госпиталя в городе Анже; также о стеклянной витрине в аббатстве Фонтевро; еще об одной витрине в церкви Святого Петра в Дрё, на которой изображена королева Анна Бретанская. В заключение упомянем одно из окон хора в церкви Троицы в Вандоме; оно изображает Прославление Девы Марии, на лбу которой изображена ауреола, форма которой, называемая *amandaire*,[29] , послужила археологам предметом долгих дискуссий; Одни стремятся доказать, что эта ауреола, которая, похоже, не изображена подобным образом ни на одном другом расписном окне, свидетельствует о том, что работы пуатевинских стекольщиков, которым ее приписывают, подверглись влиянию византийской школы; другие утверждают, что миндалевидная корона - символ, предназначенный исключительно для Богородицы. Прежде чем перейти к примерам, дошедшим до нас из двенадцатого века, мы должны упомянуть о некоторых остатках стекла, которые можно увидеть в Шартре, Мансе, Сенсе, Бурже (рис. 232) и т. д. Мы можем также добавить, как случай , не лишенный интереса, что глава ордена цистерцианцев, учитывая большие

расходы, к которым приводило приобретение расписных окон, запретил их использование в церквях под управлением святого Бернарда.

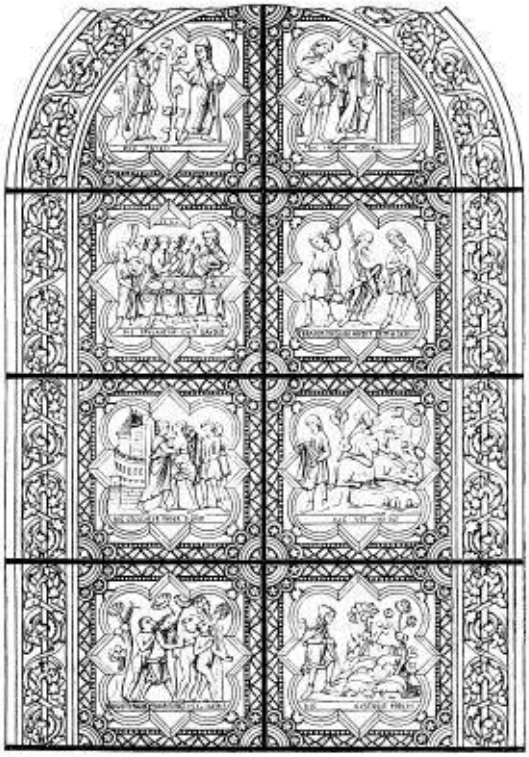


Рис. 232. Фрагмент церковного окна, изображающего "Блудного сына". Тринадцатый век. (Подарен Буржскому собору гильдией кожевников).

"Архитектура XIII века, - по справедливому замечанию Шампольона-Фижака, - своим стилем лепки, более стройным и изящным, чем массивные формы римского искусства, открыла более широкое и более благоприятное поле для художников по стеклу. Небольшие колонны тогда выступали и расширялись с новым изяществом, а сужающиеся и тонкие шпили терялись в облаках. Окна занимали больше места и также казались легко и грациозно уходящими ввысь. Они были украшены символическими орнаментами, грифонами и другими фантастическими животными; листья и ветви пересекались и переплетались друг с другом, создавая разнообразные розовые узоры, которые вызывают восхищение у современных стекольщиков. Цвета сочетаются более искусно и лучше, чем в окнах предыдущего века; и хотя некоторым фигурам все еще не хватает экспрессии, и они не сбросили всю жесткость, которая их характеризовала, драпировки, по крайней мере, стали легче и лучше прорисованы". Примеры тринадцатого века, сохранившиеся до нашего времени, очень многочисленны. В Пуатье есть расписное стекло, состоящее из маленьких роз и расположенное главным образом в одном из окон в центре церкви и в "Голгофе" апсиды; в Сенсе легенда о св. Фомы Кентерберийского представлена в ряде небольших медальонов, называемых *"легендарными"*; в Мансе - стекло, изображающее торговые корпорации; в Шартре - расписное стекло в соборе, произведение одновременно великолепное и обширное, содержит не менее тысячи трехсот пятидесяти сюжетов, распределенных по ста сорока трем окнам. В Реймсе расписное стекло, возможно, менее значимо, но оно примечательно как блеском своих красок, так и характерным соответствием стилю здания. Бурж, Тур, Анжер и Нотр-Дам в Париже представляют очень красивые образцы. В Руанском соборе по сей день сохранилось окно, на котором стоит имя Клемана Шартрского, *мастера-стеклодува*, первого художника такого рода, оставившего после себя работу с подписью. В заключение мы должны упомянуть парижскую Сент-Шапель, которая, несомненно, является самым высоким представлением того, что способно создать искусство. Дизайн окон в этом последнем здании является *легендарным*, и хотя можно заметить несколько неточностей в фигурах, эти недостатки искупаются изысканной

элегантностью орнамента и гармонией цветов, которые в совокупности делают их одним из самых последовательных и совершенных произведений живописи на стекле.

В XIII веке "*гризайль*" впервые появился на свет; это был совершенно новый стиль, и с тех пор он часто использовался в бордюрах и орнаментах расписных окон. "*Гризайль*",[30] название которого в некоторой степени достаточно для описания его аспекта, использовался одновременно с мозаиками из пестрого стекла, как мы видим в церкви Святого Фомы в Страсбурге, в соборе Фрейбурга в Бризгау и во многих церквях Буржа.

Большое количество картин на стекле, относящихся к XIII веку, которые до сих пор можно увидеть в различных церквях, породило идею классифицировать все эти памятники и распределить их по определенным школам, которые были обозначены названиями *франко-нормандская, германская* и т. д. Некоторые пошли еще дальше, желая признать в стиле, свойственном художникам древней Франции, нормандский стиль, пуатевинский стиль (последний узнаваем, как говорят, по отсутствию гармонии в красках) и т. д. Мы вряд ли можем признать эти последние различия, и тем более склонны это сделать, поскольку те, кто их выдвигает, похоже, основывают свои теории скорее на недостатках, чем на хороших качествах художников. Кроме того, в период, когда дворянин иногда владел несколькими провинциями, весьма удаленными друг от друга - например, Анжу и Провансом, - могло случиться так, что художники, которых он брал с собой в разные резиденции, вряд ли не смогли бы, объединив их различные работы, заставить исчезнуть любое провинциальное влияние, и в итоге свести различие между тем, что называют пуатевинским, нормандским и т. д., к вопросу о более или менее искусном производстве или о более или менее продвинутом усовершенствовании.

В XIV веке художник по стеклу отделился от архитектора; хотя он, естественно, подчинялся проектировщику здания, в котором окна должны были быть лишь дополнительным украшением, он желал воплотить в жизнь свое собственное вдохновение. Все здание было подчинено его более тщательному и правильному рисунку, более чистому и яркому колориту. Для него не имело значения, слишком ли освещена какая-то часть церкви или недостаточно, заливает ли сияние апсиду или хоры, вместо того чтобы постепенно распространяться повсюду, как в более ранних зданиях. Он хотел, чтобы его труд рекомендовал его, а работа делала ему честь.

Придворные поэты Гийом де Машо и Эсташ Дешам в своих стихах отмечают несколько работ из расписного стекла своего времени и даже подробно описывают в стихах способ их изготовления.

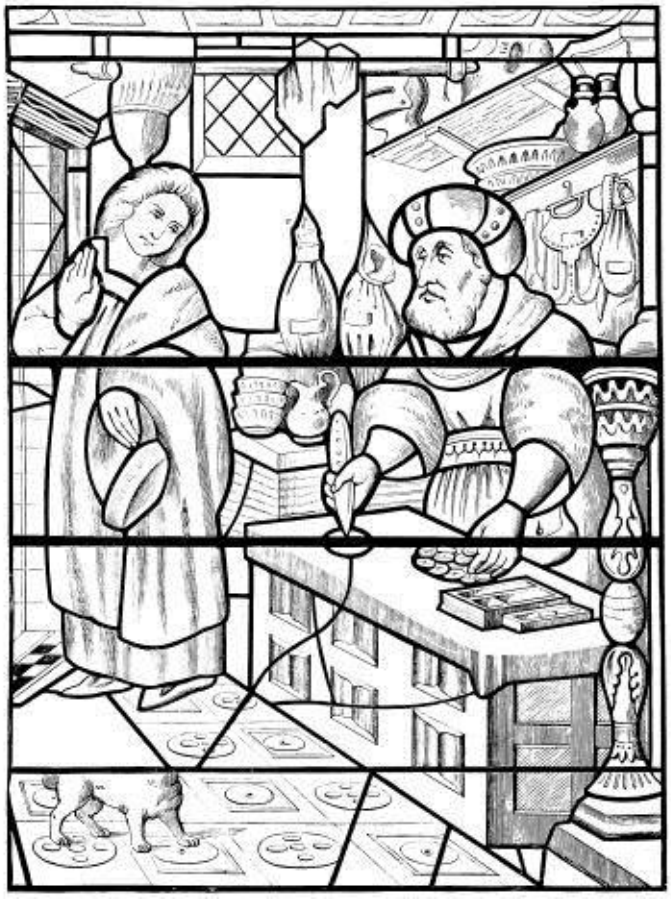


Рис. 233.- Легенда о еврее с улицы Биллетт в Париже, протыкающем ножом святую вафлю (из окна церкви Сент-Альпен в Шалон-сюр-Марн. XIV век.)

В 1347 году был провозглашен королевский указ в пользу рабочих Лиона. В то время существовал обычай украшать расписными окнами королевские и господские жилища. Художники создавали свои собственные проекты, приспосабливая их к тому, как использовались в частной жизни залы, для которых они предназначались. Некоторые из этих окон, изображающих знакомые легенды, украшали даже церкви (рис. 233).

Среди наиболее значительных произведений XIV века следует в первую очередь назвать окна соборов Манса, Бове, Эврё (рис. 234), а также окна-розы Святого Фомы в Страсбурге. Далее следуют окна церкви Сен-Назер в Каркассоне и собора в Нарбонне. Кроме того, в церкви Святого Иоанна в Лионе, в соборе Нотр-Дам де Семюр, в Экс-ин-Провансе, в Бурже и в Меце есть церковные окна, во всех отношениях заслуживающие внимания.

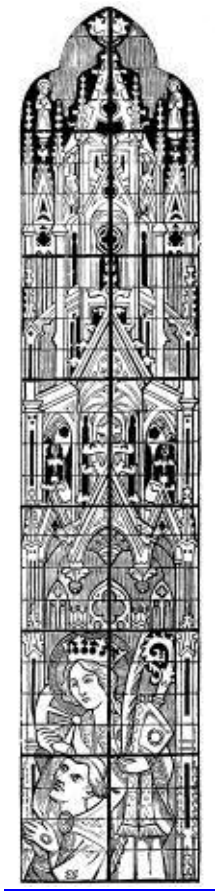


Рис. 234 - Фрагмент окна, подаренного собору Эврё епископом Гийомом де Кантье. Четырнадцатый век.

Пятнадцатый век лишь продолжает традиции предыдущего. Главные произведения, относящиеся к этой эпохе, начинаются, согласно порядку заслуг, с окна Манского собора, которое изображает Иоланду[31] Арагонскую и Людовика II, короля Неаполя и Сицилии, предков доброго короля Рене; после них мы поместим окна Сент-Шапель, Риом; Сен-Винсент, Руан; собор Тура; собор Буржа, изображающий память Жака Кёра, и т.д.

Шестнадцатый век, хотя и принес с собой, в связи с религиозными неурядицами, множество разрушений от новых иконоборцев, донес до нас множество многочисленных и замечательных церковных окон. Мы, конечно, не в состоянии упомянуть их все; но представляется целесообразным, приняв правило большинства археологов, разделить их на три ветви или школы, которые фактически сформированы различными стилями художников той эпохи; французская школа, немецкая школа и лотарингская школа (рис. 235), которая имеет характеристики двух предыдущих.

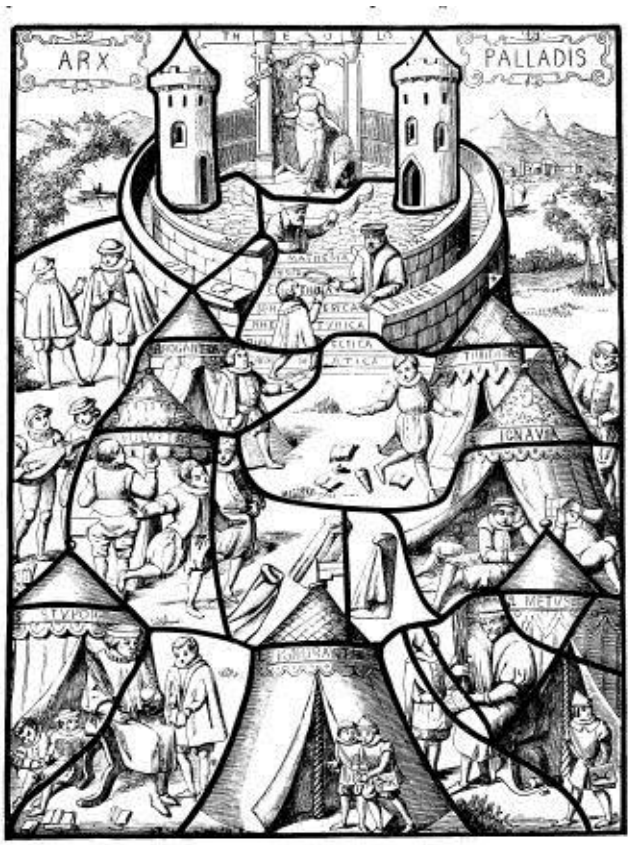


Рис. 235. Аллегорическое окно, изображающее "Цитадель Палласа". (Лотарингская работа XVI века, хранится в Страсбургской библиотеке).

Во главе французской школы стоит знаменитый Жан Кузен, украсивший часовню в Венсене; он же создал для монастыря Селестен, Париж, изображение Голгофы; для Сен-Жерве, в 1587 году, окна, изображающие "Мученичество святого Лаврентия", "Самарянина, беседующего с Христом" и "Паралитика". В этих работах, принадлежащих к высокому стилю живописи, лучший метод расположения, энергичный рисунок и мощная колористика, кажется, отражают работу Рафаэля. Окна в стиле "*гризайль*", выполненные по карикатурам Жана Кузена, также украшали замок Анет.

Другой художник, по имени Робер Пинанье, который, хотя и уступал Кузену, был гораздо более плодовитым в производстве, при содействии своих сыновей Жана, Николаса и Луи, а также нескольких учеников, выполнил ряд окон для парижских церквей, большая часть которых исчезла: Сен-Жак-ла-Бушери, Мадлен, Сен-Круа-ан-ла-Сите, Сен-Бартелеми и др. Великолепные образцы его работы сохранились в Сен-Мерри, Сен-Жерве, Сент-Этьен-дю-Монт и в Шартрском соборе. Не менее многочисленны, пожалуй, и работы Пинанье по украшению замков и дворянских особняков.

В этот период было сделано несколько окон по рисункам Рафаэля, Леонардо да Винчи и Пармиджано; можно также отметить, что два образца работы последнего были использованы Бернаром Палисси, который был стекольщиком до того, как стал эмальером, при создании окон в стиле "*гризайль*" для часовни замка Экуэн. Там же, следуя стилю Рафаэля и по рисункам Россо, называемого *мэтр Ру*, Бернар Палисси выполнил тридцать картин на стекле, изображающих историю Психеи, которые по праву считаются одними из самых красивых композиций той эпохи; но сейчас неизвестно, что стало с этими ценными окнами, которые во время революции были перевезены в Музей французских памятников.

Говорят, что они были выполнены под руководством Леонарда Лиможского, который, как и все мастера этой школы (рис. 236), применял к росписи по стеклу процессы эмалирования, и *vice versâ*. В коллекциях Лувра и нескольких любителей до сих пор хранятся образцы его работ, к которым он привлекал лучших художников по стеклу своего времени, так как сам не мог работать

над всеми предметами, которые исходили из его мастерских и предназначались почти исключительно для королевского дворца.

Французское искусство обработки стекла стало космополитичным. Оно было завезено в Испанию, а также в Низкие страны под покровительством Карла V. и герцога Альбы. Кажется, оно даже перебралось через Альпы; мы знаем, что в 1512 году художник по стеклу по имени Клод украсил своими работами большие окна Ватикана; а Юлий II вызвал Гийома Марсельского в Вечный город, поскольку понтифик, занимая Карпентрас и Авиньон, оценил его талант. Среди фламандских художников, избежавших этого иностранного влияния, нельзя не упомянуть имя Дирка из Харлема (рис. 237), самого знаменитого мастера в этом искусстве в конце XV века.

Рис. 236. Святой Павел, лиможская эмаль, работа Этьена Мерсье.

В то время как французское искусство распространялось по континенту, во Францию проникало и иностранное. Альберт Дюрер использовал свой карандаш для росписи двадцати окон в церкви Старого храма в Париже и создал коллекцию картин, отличающихся энергичным рисунком, теплым и насыщенным колоритом. Прославленный немец работал не один - ему помогали другие художники; и, несмотря на разрушения, произошедшие во время революции, во многих церквях и особняках до сих пор можно найти следы этих искусных мастеров; их композиции, которые обычно так же хорошо организованы, как и выполнены, отмечены оттенком немецкой простоты, очень подходящей к благочестивому характеру изображаемых предметов.

Рис. 237 - Флемишское окно (XV век), в половину натуральной величины. Монохромная роспись, разбавленная желтым цветом, выполнена Дирком из Харлема. (Коллекция М. Бенони-Верхельста, Гент).

В 1600 году Николас Пинайе разместил в окнах замка Ла-Брифф семь картин в технике "*гризайль*", скопированных с эскизов Франциска Флориса, фламандского мастера, родившегося в 1520 году. В этот же период Ван Хек, Херрейн, Джон Докс и Пелгрин Рёсен, принадлежавшие к антверпенской школе, и другие художники, украсившие окна большинства церквей Бельгии, особенно церкви Святой Гудулы в Брюсселе, прямо или косвенно повлияли на художников по стеклу востока и севера Франции. Другая группа художников, провансальцы, подражатели итальянского стиля или, скорее, вдохновленные тем же светилом, солнцем Михаэля Анджело, шли по пути, схожему с тем, по которому с такой известностью шли Жан Кузен, Пинаньер и Палисси. Вождями этой школы были Клод и Гийом из Марселя, которые, как мы уже упоминали, перенесли свой талант и свои работы в Италию, где им удалось воспитать несколько умных учеников.

Что касается школы Мессина или Лотарингии, то она в основном представлена учеником Михаэля Анджело, Валентином Бушем, эльзасцем, который умер в 1541 году в Меце, где он выполнил с 1521 года огромное количество работ. Окна церквей Сен-Барб, Сен-Николя-дю-Порт, Аутри и Флавиньи-сюр-Мозель принадлежат той же школе, в которой воспитывался и Израэль Анриет; он стал руководителем школы, принадлежавшей исключительно Лотарингии, в то время, когда Карл III предложил искусствам объединиться под покровительством герцогского престола. Тьерри Аликс в "Описании Лотарингии", написанном в 1590 году и упоминаемом М. Бегином, говорит о "больших пластинах стекла всех цветов", изготовленных в его время в горах Вогезов, где были найдены "все травы и другие вещи, необходимые для живописи". М. Бежен, процитировав это любопытное высказывание, добавляет, что окна, которые в ту эпоху производились в мастерских Вогезов, а затем развозились по всей Европе, представляли собой очень активную отрасль торговли.

"Тем не менее, - говорит Шампольон-Фижак, - искусство приходило в упадок. Особенно христианское искусство исчезало и почти подошло к концу, когда протестантизм вмешался и нанес ему последний удар; это доказывает окно в соборной церкви Берна, в котором художник Фредерик Вальтер осмелился начать свою сатиру против самой доктрины и высмеять транссубстанцию, изобразив папу, запихивающего четырех евангелистов в мельницу, из которой

выходят несколько облаток; их епископ принимает в чашу, чтобы раздать их удивленному народу. Всякое назидание масс посредством мощного воздействия прозрачных изображений, помещенных, так сказать, между землей и небом, вскоре перестало быть возможным, и стеклянной живописи, отныне отчужденной от особой цели своего происхождения, суждено было также исчезнуть."

"ФРАНЦИСК I. И ЕГО ЖЕНА ЭЛЕОНОРА ЗА МОЛИТВОЙ".

ЧАСТЬ ОКНА В ЦЕРКВИ СВ. ГУДУЛЫ В БРЮССЕЛЕ. ИЗ КНИГИ "ИСТОРИЯ ЖИВОПИСИ ПО ДЕРЕВУ В ЕВРОПЕ".

Это великолепное окно было подарено церкви Святого Гудула Франциском I и Элеонорой Испанской, его женой, сестрой Карла V и вдовой от первого брака Эммануила Великого, короля Португалии.

Дарители изображены коленопреклоненными, каждый из них находится под защитой своего святого покровителя; короля сопровождает святой Франциск Ассизский, который в видении получает отпечаток стигматов Иисуса на кресте; королеву сопровождает святая Элеонора, которая держит в руке ладонь избранного. Это окно выполнено по проекту Бернарда ван Орли.

Франциск I и Элеонора потратили на окно двести двадцать две кроны, или четыреста флоринов, - значительную сумму по тем временам (1515-47).

ФРАНЦИСК I. И ЭЛЕОНОРА ЗА БОГОСЛУЖЕНИЕМ.

Фрагмент витража в церкви Святой Гудулы в Брюсселе.

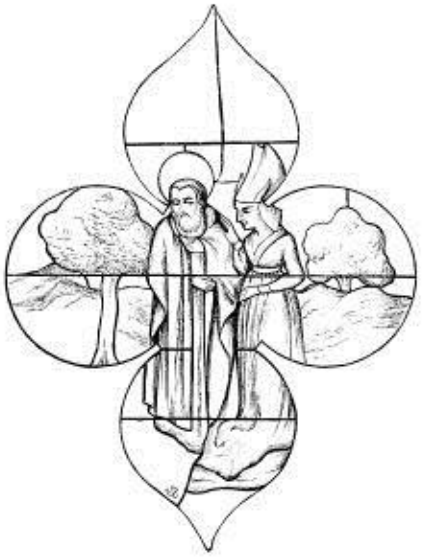


Рис. 238. Искушение святого Марса, отшельника из Оверни, дьяволом, переодетым в женщину. Фрагмент окна Сент-Шапель в Риоме. Пятнадцатый век. (Из "Истории живописи по дереву" М. Ф. де Ластейри).

ФРЕСКОВАЯ ЖИВОПИСЬ.

Природа фрески.- Использование древними.- Росписи в Помпеях.- Греческая и римская школы.- Фрески, уничтоженные иконоборцами и варварами.- Возрождение фрески в девятом веке в Италии.- Художники-фрески после Гвидо Сиенского.- Основные произведения этих художников.-Преемники Рафаэля и Михаэля Анджело.-Фреска в *сграффито*.-Фресковая живопись во Франции с XII века.-Готические фрески Испании.-Фресковая живопись в Низких странах, Германии и Швейцарии.

Слишком часто в разговорной речи и даже в трудах серьезных авторов, - говорит М. Эрнест Бретон, - слово *"фреска"* становится синонимом настенной живописи в целом. Это смешение терминов иногда приводит к самым фатальным ошибкам. Этимология слова - лучшее определение предмета. Итальянцы называют *фресками* или *фресками*, то есть *à frais* или *sur le frais*, те произведения, которые выполнены на влажной штукатурке, где цвет проникает на определенную глубину. Древние французские авторы, сохраняя разницу между итальянским *fresco* и французским *frais*, писали слово *fraisque*. В настоящее время преобладает итальянская орфография, и у нас это слово теперь имеет больше отношения к своей этимологии, чем к своему реальному значению".

Каким бы ни было общепринятое значение этого слова, мы должны, чтобы не выходить за рамки нашей темы, рассматривать здесь только настоящие фрески, или, другими словами, произведения искусства, выполненные на голой стене, должным образом подготовленной для этой цели, с которой они как бы соединены; Ибо из каталога фресок, справедливо названных так, исключены все, которые, хотя и нанесены на стены непосредственно или с помощью панелей или закрепленного холста, выполнены иначе, чем акварелью, и использованы таким образом, чтобы проникать в особый вид штукатурки, которой стена была предварительно покрыта. В качестве яркого примера можно привести знаменитую "Вечерю Господню" Леонардо да Винчи, которую много раз называли фреской (известно, что она была написана на стене трапезной Санта-Мария делла Гратиа в Милане), но которая представляет собой не что иное, как роспись дистемпером[32] на сухой перегородке - обстоятельство, кстати, не в малой степени способствовавшее порче этого великолепного произведения.

Фреска долгое время считалась самым древним стилем живописи. Вазари, писавший в середине XVI века, метко замечает, что "древние вообще практиковали живопись *фресками*, и первые живописцы современных школ лишь следовали античным методам;", а в наши дни Миллин в своем "Словаре изящных искусств" утверждает, что великие картины в афинском "Писиле" и дельфийском "Леше" Панена и Полигнота, о которых говорит Павсаний, были выполнены этим способом; тот же автор причисляет к фрескам многочисленные росписи, оставленные египтянами в своих храмах и катакомбах. "Это было, - замечает он, - то, что римляне называли *in udo pariete pingere* (рисовать на влажной стене); они говорят *in cretula pingere* (рисовать на мелу), чтобы обозначить рисование акварелью на сухом грунте".

Некоторые считают фресками картины, найденные в Геркулануме и Помпеях; тем не менее Винкельман, который является авторитетом в этих вопросах, сказал сто лет назад, говоря об этих работах: "Следует отметить, что большая часть этих картин была написана не на сырой извести, а на сухом грунте, что становится очень очевидным благодаря тому, что некоторые из фигур ошкурены таким образом, чтобы отчетливо показать грунт, на котором они покоятся".

Вся ошибка возникла из-за того, что выражение "*in udo pariete*", встречающееся у Плиния, было воспринято в слишком буквальном смысле; Ошибка, которая могла бы быть рассеяна внимательным изучением самих примеров, не продержалась бы долго, если бы отрывок из Плиния был сопоставлен с утверждением Витрувия, которое сообщает нам, что они наносили на свежие стены равномерные оттенки черного, синего, желтого или красного, которые предназначались для создания основ картин, или даже позволяли им оставаться обычными, как наши современные цветные стены. Применение этого процесса можно легко обнаружить в росписях Помпеи, где эта равномерная окраска иногда проникала почти на дюйм в штукатурку стены. На этом грунте, когда он был совершенно сухим, орнаментальные сюжеты писались либо дистемпером, либо энкаустикой.

Таким образом, показано, что процесс *фресковой* живописи был неизвестен древним и был изобретен художниками последующих времен; однако трудно назвать точную дату этого изобретения, поскольку, как бы далеко мы ни заходили, мы не находим авторов, которые бы определили эпоху, когда новый метод был впервые применен. Поэтому мы вынуждены отмечать возраст какого-то конкретного примера, свидетельствующего о том, что открытие произошло именно тогда, не имея возможности определить точную дату его начала.

Живопись, которая у греков достигла наибольшего расцвета в царствование Александра, упала, говорит М. Бретон, "вместе с могуществом Греции". Потеряв свободу, страна изящных искусств потеряла и восприятие прекрасного". В Риме живопись так и не достигла той степени совершенства, что в Греции; долгое время ею занимались только люди самого низкого ранга и рабы. Несколько патрициев, таких как Амулий, Фабий *Пиктор* (художник) и Корнелий Пинус, в лучшем случае смогли добиться лишь незначительного возрождения. После двенадцати Цесарей живопись последовала за движением упадка, которое увлекло за собой все искусства; как и они, она получила свой смертельный удар в четвертом веке, в тот день, когда Константин, покинув Рим, чтобы основать резиденцию империи в Византии, взял с собой в свою новую столицу не только лучших художников, но и огромное количество их работ, а также работ художников, которые были до них. Можно назвать еще несколько причин, которые привели к упадку искусства или уничтожению образцов, свидетельствующих о его силе в отдаленные века. В первую очередь, это рождение христианского искусства, поднявшегося на руинах язычества; затем нашествие варваров, произошедшее в пятом веке; Наконец, в восьмом и девятом веках - ярость иконоборцев, или разрушителей образов, секты, во главе которой стояли несколько императоров Востока, начиная с Льва Исаврянина, воцарившегося в 717 году, и заканчивая Михаилом Затворником и Феофилом, которые взошли на императорский престол в 820 и 829 годах соответственно.

Даже среди невежественных масс, которым мы обязаны потерей стольких *шеф-поваров*, были отдельные люди, которые составляли почетные исключения, не только противостоя разрушениям,

но и проявляя похвальный консервативный инстинкт. Кассиодор рассказывает, что Теодорих, король готов, восстановил должность *centurio nitentium rerum* (хранителя прекрасных предметов), учрежденную императором Констанцием; и мы знаем, что лангобардские короли, сменившие этого принца и правившие в Италии 218 лет, хотя и менее ревностно относились к культуре искусств, не переставали их чтить и защищать. В книге Павла Диакона[33] мы читаем, что в VI веке королева Теуделинда, жена Автариса, а затем Агилульфа, приказала изобразить доблестные деяния первых лангобардских королей на *базилике*, которую она освятила в Монце под именем святого Иоанна. Другие картины той же эпохи можно увидеть в Павии. Церковь Святого Назера в Вероне хранит в своей крипте картины, о которых говорил Маффеи, и которые были выгравированы Чампини и Фризи: они должны относиться к шестому и седьмому векам. Наконец, недавно в подземной часовне *базилики* святого Климента в Риме были найдены восхитительные фрески, которые археологи относят к той же эпохе.

Восточные художники, изгнанные гонениями иконоборцев, искали убежища в Италии, где латинская церковь, повинуясь предписаниям Ниццкого собора, казалось, решительно настроена на максимальное умножение священных изображений. Прибытию греческих художников на Запад также в значительной степени способствовали торговые отношения, которые с того времени установились между всеми точками средиземноморского побережья и морскими или торговыми городами Италии - Пизой, Генуей и Венецией. Так возникло движение, которое, хотя и происходило на итальянской земле, черпало вдохновение для возрождения изящных искусств из совершенно восточного источника; так была продолжена так называемая византийская школа, которой суждено было стать основой всего современного искусства.

В 817 году несколько греческих художников по приказу папы Паскаля I выполнили под портиком церкви Святой Цецилии в Риме серию фресок, сюжеты которых были взяты из жития святой. Этой же школе мы обязаны сидящими фигурами Христа и его матери (рис. 239) в старой церкви Санта-Мария Транс-Тиберия в Риме; большой Мадонной, написанной на стенах Санта-Мария делла Скала в Милане, которая в то время, когда эта церковь была разрушена и заменена театром Ла Скала, была снята и перенесена в церковь Санта-Фиделия, где она до сих пор и находится; серией портретов пап после св. Льва, коллекция которых в значительной части погибла во время пожара в римском соборе Святого Павла (рис. 240); и, наконец, картины в хранилищах Аквилейского собора.

Рис. 239. Христос и его мать. Фресковая живопись девятого века в апсиде Санта-Мария-Трантиберия, Рим.

"Работы этих самых ранних художников, - замечает М. Бретон, - как будто знаменуют переход от живописи к скульптуре: это длинные фигуры, жесткие, как колонны, одиночные или расположенные симметрично, не образующие ни групп, ни композиций, без перспективы или эффектов света и тени, и не имеющие ничего, чтобы выразить их смысл, кроме своего рода легенды, исходящей из уст персонажей. Эти фрески, которые так слабы художественной точки

зрения, замечательны по своему материальному исполнению, будучи чрезвычайно прочными в своей работе. Поражает удивительная сохранность некоторых изображений святых, украшающих пилястры церкви Святого Николая в Тревизо и стены церкви во Фьезоле, на которых сохранились фрески Фра Анджелико".

Среди сохранившихся до нашего времени картин, первыми, в которых авторы отошли от единого стиля византийских мастеров, являются те, что украшают интерьер древнего храма Вакха, ныне церкви Святого Урбана в Кампанье Рима: в фигурах и драпировках нет ничего греческого, и невозможно не узнать в них итальянский карандаш; дата, однако, - 1011 год. В Пезаро, Аквиле, Орвието и Фьезоле есть образцы той же эпохи.

Рис. 240.- Портрет папы Сильвестра I. Фресковая живопись из мозаики на золотом фоне в базилике Святого Павла-экстра-Мурос в Риме.

Наконец, в тринадцатом веке, несмотря на ожесточенную борьбу в кишечнике, Италия, и особенно Тоскана, стала свидетелем рассвета солнца изящных искусств, которое после долгого периода темноты должно было засиять с таким блеском над всем миром. Пиза и Сиена, первыми начавшие возрождение , породили соответственно Джунту и Гвидо (Пальмеруччи), каждый из которых в свое время приобрел большую известность; но единственные работы этих художников, сохранившиеся сейчас в Ассизском соборе, свидетельствуют лишь о стремлении к прогрессу, не демонстрируя никаких реальных достижений в искусстве.

Рис. 241.- Апостолы в Гефсиманском саду. Фреска Берны в Сан-Джемениано. (Четырнадцатый век.)

За Гвидо Сиенским следует, но не сразу, друг Петрарки Симон Мемми, чьи фрески в пизанском Кампо-Санто свидетельствуют о его мощном гении и обозначают первый заметный этап в искусстве.

В коллегиальной церкви Сан-Джемениано[34] до сих пор можно увидеть фреску Берны (рис. 241), выдающегося мастера сиенской школы, умершего в 1370 году.

Миновав, но не упомянув Маргаритоне и Бонавентуру Берлингьери, которые были лишь робкими предвестниками великой индивидуальности, флорентийская школа ставит в первый ряд своих знаменитостей Чимабуэ (1240-1300), справедливо считающегося в художественном мире истинным реставратором живописи. Чимабуэ указал путь; Джотто, его ученик, пошел по нему. Он взял природу в качестве своего проводника и был назван "учеником природы". Настоящее подражание было предметом его стремления, и поскольку он нашел эту систему чудесным образом примененной в прекрасных античных мраморах, которые уже вдохновили в предыдущем веке скульпторов Иоанна и Николая из Пизы, он серьезно изучал этих древних *шеф-поваров*. Импульс был дан, и пизанский Кампо Санто демонстрирует нам первые результаты в "Мечте о жизни".

В течение двух столетий происходило медленное, но постоянно прогрессирующее улучшение, благодаря труду Буффамалько, Таддео Гадди, Орканьи, Спинелло из Лукки и Мазолино из Паникале. В XV веке появились Фра Анджелико из Фьезоле (рис. 242 и 246) и Беноццо Гоццоли; затем Масаччо, Пизанелло, Мантенья, Дзингаро, Пинтуриккьо и, наконец, Перуджино, мастер божественного Рафаэля. В шестнадцатом веке искусство достигло своего апогея. В эту эпоху Рафаэль и его ученики расписали "Фарнезину", "Станцы" и "Лоджии" Ватикана (известно, что две первые картины "Лоджий" (рис. 243) написаны исключительно рукой Рафаэля); Михаэль Анджело в одиночку выполнил необъятные просторы "Страшного суда", а Поль Веронезе расписал потолки дворца дожей в Венеции. Затем Джулио Романо покрыл своими работами стены дворца Те в Мантуе; Андреа дель Сарто - стены "Аннунциаты" и "Делло Скальцо" во Флоренции. Даниил из Вольтерры написал свой знаменитый "Сошествие с креста" для Тринита дю Монт в Риме; в Парме карандаш Корреджо творил чудеса на окружности купола собора. Леонардо да Винчи, помимо картины "Вечеря Господня", о которой мы уже упоминали, только чтобы исключить ее из числа

фресок, одарил монастырь Святого Онофрио в Риме великолепной Мадонной, а дворец Караваджо, близ Бергамо, колоссальной Богородицей. Короче говоря, это был век великолепных произведений настенной живописи , тот самый, когда великий Буонаротти воскликнул, воодушевленный работой над одним из своих возвышенных замыслов: "Фреска - это единственная живопись; живопись маслом - это искусство только женщин, праздных и неэнергичных мужчин". И все же, по крайней мере в том, что касается усовершенствования процесса исполнения, фреска едва ли достигла своего апогея.

"МЕЧТА ЖИЗНИ".

ФРЕСКОВАЯ ЖИВОПИСЬ ОРКАНЬИ В МОНАСТЫРЕ ПИЗАНСКОГО КАМПО САНТО. (XIV ВЕК.)

Эта фреска написана Андреа Чионе, называемым Орканья, флорентийским художником XIV века, который выполнил для пизанского Кампо Санто серию картин, до сих пор вызывающих восхищение, изображающих четыре судьбы человека: "Смерть", "Суд", "Ад" и "Рай". Каждая из этих больших композиций включает в себя несколько сцен; та, которую мы приводим, относится к "Триумфу смерти".

Петрарка только что передал миру заключительные ноты своей погребальной песни, и желание художника, по-видимому, состояло в том, чтобы вызвать к жизни на своей фреске странное видение поэта. Счастливые мира сего собрались здесь под прохладной сенью и на коврах из зелени; прекрасные владыки шепчут волшебные слова на ушко юным дамам Флоренции. Даже тихие соколы на запястьях лордов кажутся плененными этой восхитительной музыкой. Все, кажется, располагает к забвению жизненных невзгод: богатство одеяний, прекрасное небо Италии, духи, песни о любви..... Это "сон жизни", который "Смерти" суждено развеять одним взмахом своего могучего крыла.

МЕЧТА О ЖИЗНИ.

(По копии, сделанной для библиотеки месье Амбруаза Фирмина Дидо). С фрески Орканьи в клуатре пизанского Кампо-Санто. Четырнадцатый век.

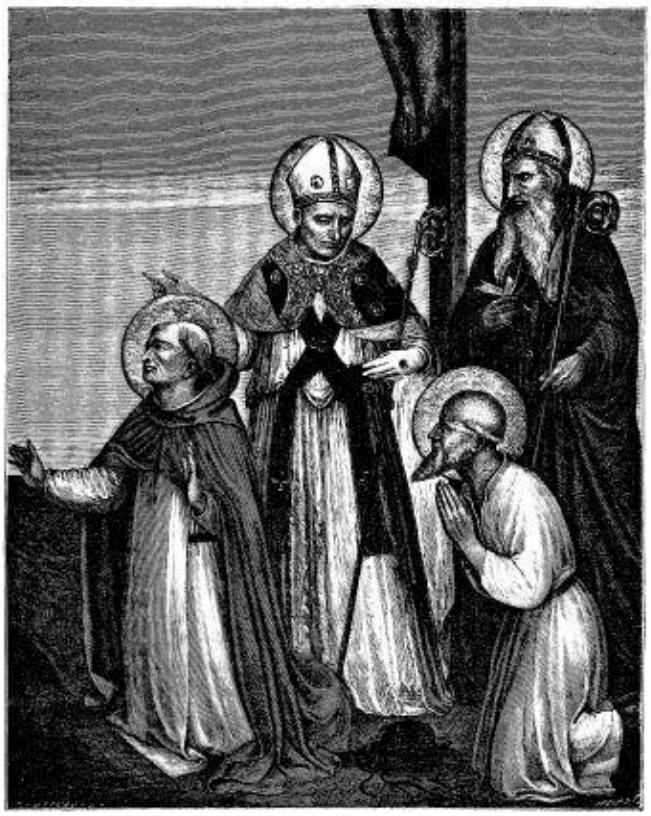


Рис. 242.- Группа святых, взятая с большой фрески "Страсти" в монастыре Святого Марка. Картина написана Фра Анджелико из Фьезоле.

В XVII веке болонская школа, долгое время придерживавшаяся лишь подражательного стиля, засияла самостоятельным светом под влиянием Карраччи, который, будучи вызван в Рим, покрыл стены Фарнезской галереи фресками, с которыми не могли сравниться никакие другие по яркости и силе воздействия. То же самое следует сказать и о работах их учеников: "Мученичество святого Себастьяна" в церкви Святой Марии Ангелов; "Чудеса святого Нила" в Гротта-Феррата, недалеко от Рима; "Смерть св. Цецилии" в Сен-Луи-де-Франсэ работы Доменикино; "Аврора" работы Гуэрчино на вилле Людовичи; "Солнечная колесница" работы Гвидо во дворце Роспильози и т. д.

Рис. 243.- Первая картина из лоджии Рафаэля - "Бог, творящий небо и землю".

Нельзя забывать и о Луке Джордано, неаполитанском художнике, основателе галереи дворца Риччарди во Флоренции и авторе фресок в многочисленных церквях Италии и Испании; вместе с ним следует упомянуть Пьетро да Кортона, представителя римской школы, который особенно отличился на потолках дворца Барберини в Риме.

Мы должны еще упомянуть плодовитых живописцев генуэзской и пармезанской школ - Ланфранка, Карлони и Франкавиллу; но час упадка уже наступил, когда появились эти

художники; у них было больше дерзости, чем таланта, они стремились к величественному, но достигли лишь гигантского; Их карандаши были искусны, но их душе не хватало пыла и убежденности; несмотря на все их усилия, фресковая живопись пришла в упадок под их руками, и с тех пор только ветшает и постепенно погружается в забвение.

Мы не можем оставить классические основы изобразительного искусства, не упомянув о процессе живописи, тесно связанном с фреской и носящем характерное название *сграффито* (буквально - царапина). Этот стиль живописи, или, скорее, рисования (поскольку работы имели вид большого рисунка черным карандашом), чаще всего использовался для наружной отделки зданий и производился путем покрытия стены сначала черной штукатуркой, затем вторым слоем белой, а затем удалением железным инструментом второго слоя, чтобы местами обнажить черный грунт. Самой значительной работой, выполненной в этом стиле, является украшение монастырского дома рыцарей Святого Стефана в Пизе; эта работа принадлежит Вазари, которому также приписывают - но неправомерно - изобретение *сграффито*, которое использовалось задолго до его времени.

До сих пор мы в основном ограничивали свои замечания Италией и итальянскими художниками; однако, рассматривая их, мы почти подвели итог нашей краткой истории фрески. Если мы хотим найти во Франции какие-либо выдающиеся произведения такого рода, то должны обратиться к эпохе, когда Италия послала Симона Мемми украсить дворец папы в Авиньоне, а Россо и Приматиччио - дворец королей в Фонтенбло. До этого мы встречаем лишь несколько примитивных, если не сказать варварских, сюжетов, нарисованных неизвестными художниками на стенах церквей и монастырей. Среди этих условных примеров, однако, справедливо выделить несколько картин, обладающих сильным эффектом, если не по исполнению, то хотя бы по идеям, которые они призваны передать; мы бы сказали о "Пляске смерти" или "Пляске мертвых", подобной той, что существовала в Париже на Кладбище невинных, и другой, которую еще можно увидеть в аббатстве Шез-Дье в Оверни; легенды больше, чем картины, и философские композиции, а не проявления искусства. Испания также не имеет оснований гордиться своими национальными произведениями; ведь за исключением готических фресок, до сих пор сохранившихся в соборе Толедо, изображающих битвы между маврами и толеданцами (картины, особо заслуживающие внимания археологов), единственные фрески испанского происхождения, которые мы можем упомянуть, - это роспись нескольких потолков в Эскуриале и в зале глав в соборе Толедо; все остальные фрески должны быть приписаны итальянским художникам.

Рис. 244.- "Братство крестоносцев". (Фресковая живопись XV века в древней капелле святых Иоанна и Павла в Генте).

Когда северные художники, обычно столь холодные и методичные в своей работе, посвящали себя фресковой живописи, им, видимо, необходимо было оживить свой темперамент солнечными лучами южного неба; ведь если в Голландии и Бельгии мы видим лишь несколько стен, покрытых декоративной живописью, то в итальянских церквях и дворцах мы находим большое количество фресок с подписью фламандских мастеров.

Рис. 245. "Смерть и еврей". Эпизод из "Пляски смерти". Написана в 1441 году на кладбище доминиканцев в Базеле. (Факсимиле с гравюры М. Мериана.)

Несколько лет назад значительное волнение вызвало открытие настенных росписей в древней капелле Святого Иоанна и Святого Павла в Генте (рис. 244). Эти работы относятся к XV веку, и, хотя они достаточно удовлетворительны с точки зрения дизайна, они имеют большее значение из-за сюжетов, которые они изображают, чем из-за каких-либо достоинств исполнения.

Говоря о Германии, нельзя не упомянуть древнюю "Пляску смерти" (рис. 245) в Базеле, на кладбище доминиканцев, написанную в середине XV века; также другую "Пляску смерти", гораздо более известную, и фасады нескольких домов, написанные в Базеле Гольбейном. Мы также должны указать на картины, которыми (в 1466 году) Израэль де Мекенхайм покрыл стены капеллы Святой Марии Капитолийской в Кельне, и фрески Святого Этьена и Святого Августина в Вене. Но из этого ограниченного перечня произведений не следует, что Германия создала какую-то особую школу или следовала ей.

Рис. 246. Фра Анджелико из Фьезоле.

ЖИВОПИСЬ НА ДЕРЕВЕ, ХОЛСТЕ И Т.Д.

Возникновение христианской живописи.- Византийская школа.- Первое возрождение в Италии.- Чимабуэ, Джотто, Фра Анджелико.- Флорентийская школа: Леонардо да Винчи, Микель Анджело.-Римская школа: Перуджино, Рафаэль.- Венецианская школа: Тициан, Тинторетто, Веронезе.-Ломбардская школа: Корреджо, Пармиджанино.-Испанская школа.-Немецкая и фламандская школы: Стефан Кельнский, Иоанн Брюгге, Лукас ван Лейден, Альберт Дюрер, Лукас ван Кранах, Гольбейн.- Живопись во Франции в средние века.- Итальянские мастера во Франции.- Жан Кузен.

После первых слабых проявлений в темной тени катакомб - убежища, к которому прибегали самые первые верующие, чтобы отпраздновать свои святые тайны, - христианская живопись сделала первую попытку показать себя в открытую в то время, когда новая вера нашла в Константине высокое покровительство коронованного ученика. Но это искусство испытывало инстинктивное отвращение к тому, чтобы черпать вдохновение в произведениях, созданных под властью империи обветшавших и презренных верований. В полностью духовном поклонении истинному Богу естественно было искать иные типы, нежели те, что были освящены прихотями материалистических мифологий.

Школа *идеи*, пришедшая на смену школе *формы*, ничем не хотела быть обязанной своей легкомысленной предшественнице. Она посчитала бы позором придать хотя бы видимость постоянства отжившим традициям и взялась за создание искусства, совершенно нового во всех его проявлениях. Поэтому его правило заключалось в том, чтобы считать несуществующими *шедевры*, напоминающие о временах моральных ошибок; отвергая вдохновение, которое можно было почерпнуть из великолепных реликвий прошлого, оно решило начать собственную эпоху и существовать на основе собственных идей. Отсюда тот принцип энергичной простоты, который, хотя и мешал искусству возвыситься до того совершенства, которое мы называем классическим, имел, по крайней мере, то преимущество, что он стремился путем постепенного развития наложить на христианское искусство печать индивидуальности, от которой оно должно было черпать и свою силу, и свою славу.

Так, под влиянием энтузиазма веры, возникла та действительно примитивная школа живописи, которая получила название *византийской*; потому что в то самое время, когда она получила свободу проявлять себя, Константин, перенеся резиденцию империи в Византию, неизбежно взял с

собой и тех художников, покровителем которых он был; потому что, как мы уже отмечали, Византия отныне на многие века стала единственным центром, откуда свет излучался на Запад, который теперь погрузился в варварство. Поэтому мы должны вернуться к византийской школе, если хотим проследить происхождение всех форм европейской живописи.

"Аллегория, - говорит М. Михельс, - была первым языком христианской живописи; она не только типично выражала евангельское учение, но и сами божественные персонажи превращались в символы. Иногда, например, Христос представал в образе молодого пастуха, несущего на своих плечах блуждающую овцу; иногда Он был представлен как Орфей новой веры, очаровывающий и укрощающий свирепых животных звуком своей лютни..... Он также принимал вид агнца без пятна или расправившего крылья финика, победителя смерти и духов тьмы. Таким образом, переход был смягчен; так они избежали насмешек язычников, которые превратили бы в посмешище героические страдания и славные унижения Сына Человеческого. Но эта робость не могла продолжаться долго..... Собор, состоявшийся в Константинополе в 692 году, предписал отвергнуть аллегорию и показывать верующим предметы их почитания без завесы, которая использовалась до сих пор. Теперь на обозрение было выставлено зрелище, поистине новое для людей: Божество, увенчанное терновым венцом, терпящее бесчинства мерзкого населения или распростертое на кресте и пронзенное копьем, обращающее свой печальный взгляд к небу и борющееся со своей агонией. Греки и латиняне не спешили перенимать этот способ изображения, и делали это с сожалением..... Но восприятию нравственного достоинства суждено было затмить тщеславную пышность языческого величия. Великодушные жертвенные страдания должны были стать величайшей славой".

"Христианская живопись, утвердившись как искусство на берегах Босфора, приобрела определенную неподвижность характера. Формы, позы, группы , облачения - все было регламентировано церковными предписаниями. Существовал, как бы, непреклонный учебник, которому художники должны были подчиняться. Нежность колорита и благородство позы - вот что напоминало о красоте античного искусства. Даже в наши дни греческие и русские художники следуют схожему плану, рисуя и располагая свои фигуры так же, как их предки времен Гонория и Палеологов".

Даже на Западе дело обстояло почти так же, пока практика живописи оставалась почти исключительно за художниками, прибывшими из Константинополя. Так, в некоторых знаменитых рукописях восьмого и девятого веков мы находим композиции, которые дают очень точное представление о состоянии искусства в те далекие времена, хотя сами картины были уничтожены иконоборцами. Фактически, в течение десяти веков казалось, что западные расы сопротивлялись любому проявлению художественной индивидуальности или изобретательства. На протяжении всего этого долгого периода мы видим, что греческие художники были верховными арбитрами вкуса и знаний в странах Западной Европы, навязывая им свой собственный бесплодный стиль и обучая их своему ограниченному восприятию. Искусство среди них, казалось, всегда было лишь простым инстинктом. Происходили постоянные иммиграции, которые постоянно приводили их во все точки Западной Европы, но никто из них никогда не приносил в искусство ничего нового, кроме того, что уже было привнесено их предшественниками. Если они приживались в новой стране, сын повторял работы своего отца. Ученик не использовал никаких средств для расширения своей мысли; он принимал за образец и идеал только работы своего мастера, и бедная форма традиции продолжалась без энтузиазма и прогресса (рис. 247). Гений полностью отсутствует, а если его священная искра и вспыхивает на небесах, то вскоре гаснет, достигнув земли, за неимением души, которая могла бы принять его и зажечься его огнем. Греческие мастера, несомненно, гордились величием своего родного имени, но они были не менее живыми доказательствами того, что источники, из которых черпали вдохновение Зевксис, Протоген или Апеллес, с тех далеких дней давно иссякли. Восток навсегда покончил со своим древним характером художественного творчества, и самое большее, чего ему, казалось, было суждено

достичь в Средние века, - это сохранить зародыш, который Запад должен был снова вызвать к активной жизни.

Италия, и особенно Тоскана, может претендовать на честь быть свидетелем, примерно в конце тринадцатого и начале четырнадцатого века, рассвета великого возрождения художественного света. Имена Джунты из Пизы, Гвидо из Сиены и Дуччо, однако, уже начали славный список итальянских художников, которые первыми попытались изменить неизменную греческую манеру. Их попытки, несомненно, кажутся незначительными на фоне огромного прогресса, достигнутого впоследствии; но, каким бы незначительным он ни казался, первый шаг, сделанный по проторенному веками пути, часто свидетельствует о самой смелой дерзости.

Рис. 247 - "Крещение короля Хлодвига". (Фрагмент картины на холсте в Реймсе. XV век).

В 1240 году родился Чимабуэ: еще юношей он увлекся искусством, наблюдая за трудами греческих живописцев, вызванных во Флоренцию для украшения капеллы Гонди. Из него хотели сделать *эрудита* и юриста; но ему удалось отказаться от пера в пользу карандаша, и, взяв уроки у робких византийцев, он вскоре стал мастером, все помыслы которого отныне были посвящены освобождению искусства, которое он считал обреченным на некую неподвижность. Благодаря ему выражение лиц, которое до этого времени носило исключительно условный характер, оживилось более искренним чувством; линии рисунка, бывшие жесткими и скованными, превратились в упорядоченное изящество; колорит, до этого тусклый и мрачный, приобрел мягкий блеск и гармоничную рельефность. Говорят, что *шедевр* Чимабуэ, "Мадонну", которую до сих пор можно увидеть в церкви Санта-Мария-Новелла, толпа несла в процессии к месту, которое она занимает сейчас; художника принимали с криками, и, как добавляют, радость людей при виде картины была так велика, что часть города, где находилась мастерская Чимабуэ, получила после этого события название *Борго Аллегро* (Радостный город). Однажды, когда Чимабуэ был за городом, он заметил молодого пастуха, который развлекался тем, что рисовал на скале овец, за которыми ухаживал . Художник взял мальчика под свою опеку; тот стал его любимым учеником, и впоследствии это был знаменитый Джотто, который, к счастью, продолжил реформу, начатую Чимабуэ. Джотто,

первый среди художников своего времени, решился писать портреты и преуспел в этом. Ему мы обязаны знакомством с реальными чертами лица его друга Данте; и мы до сих пор восхищаемся, по крайней мере как проявлением авантюрного гения, картинами, которые он оставил в церкви Санта-Клара в Неаполе, в соборе Ассизи и особенно в Кампо Санто в Пизе, где он написал на фреске историю Иова.

Джотто умер в 1336 году, но оставил после себя для продолжения работы Таддео Гадди, Джоттино, Стефано, Андреа Орканьи и Симона Мемми, которым суждено было открыть новый путь в искусстве. В Кампо Санто в Пизе мы можем увидеть, насколько велика была сила гения этих мастеров, особенно Андреа Орканьи (1329-1389), который изобразил здесь, с равной степенью красоты и мрачной и страшной энергии, "Сон жизни", столкнувшийся с "Триумфом смерти". Таддео Гадди остался ревностным учеником своего мастера, сохранив тонкую точность замысла и живую свежесть колорита. Стефано сменил его в смелости композиций, в тщательном знании обнаженной натуры и эффекта перспективы, которым до сих пор пренебрегали. Джоттино унаследовал его серьезное вдохновение. Мемми попытался вспомнить его мистические и изящные чувства. Орканья, который был одновременно живописцем, скульптором, архитектором и поэтом, казалось, обладал всеми качествами, которые разделяли между собой его собратья-ученики, и мог с одинаковым успехом изображать ужасы инфернальных областей и видения небес.

Прогресс, апостолами которого стали эти художники, осуществлялся не без противодействия. Помимо греческих мастеров, которые, естественно, были вынуждены спорить с новаторами, среди итальянских художников нашлись отдельные личности, энергично принявшие партию прошлого. Мы упомянем только одного из них, Маргаритоне из Ареццо, который прожил свою долгую жизнь в бесполезной преданности делу, которое уже было проиграно; даже его имя мы не стали бы называть, если бы не тот факт, что искусство было обязано ему некоторой благодарностью за услугу, которую он оказал ему, заменив использование холста, подготовленного для живописи, вместо деревянных панелей, которые до сих пор использовались исключительно.

Флорентийская школа (так мы называем группу художников, которые шли по стопам Чимабуэ и Джотто) имела своим представителем в начале пятнадцатого века Джованни из Фьезоле, прозванного *Фра Анджелико*, олицетворение энтузиазма в художественной возвышенности; его работы также напоминают множество гимнов обожания. Родившись в 1387 году и унаследовав большое богатство, он был наделен созерцательным умом и, не зная о вдохновлявшем его таланте, искал забвения от мира в одежде доминиканца, не подозревая, что слава ожидает его в самой глубине его смирения. Сначала, в качестве благочестивого отдыха, он покрыл миниатюрами несколько страниц рукописей; затем его соратники по монастырю попросили написать картину. Он повиновался, будучи уверенным, что вдохновение, пробудившееся в нем, было проявлением Божественного духа, и с самой бесхитростной простотой отнес к этому небесному началу *шедевр,* вышедший из-под его руки. Его репутация распространилась далеко и широко. По приглашению главы христианской церкви он отправился в Рим, чтобы расписать одну из капелл Ватикана. А когда понтифик, преисполненный восторга от его таланта, пожелал в награду присвоить ему сан архиепископа, Анджелико скромно удалился в свою келью, чтобы без перерыва посвятить себя этому искусству, которое было для него непрестанной молитвой и вечным взлетом к той небесной стране, о которой он неустанно размышлял со всеми неизреченными чувствами избранных.

Примерно в ту же эпоху, что и "серафический монах", умерший в 1455 году в преклонных летах, появился Томазо Гвиди, которого за некое бессознательное отношение к повседневной жизни иронично *прозвали* Масаччо (Глупый); однако он поразил мир своими произведениями настолько, что о них говорили: "Предшественники его были *нарисованы*, а его *живые*". Масаччо был одним из первых (и этот факт показывает, как медленно может развиваться искусство даже в смелых руках), кто поставил на своих картинах фигуры, твердо стоящие на подошвах ног и представляющие полный фронт, вместо того чтобы заставлять их стоять на больших пальцах ног,

как делали его предшественники из-за незнания необходимого укорочения. Масаччо умер в 1443 году.

Филиппо Липпи, посвятивший себя изучению природы, как в физиономиях людей, так и в дополнительных деталях своих работ, отмечает как бы последний этап искусства, когда оно приблизилось к состоянию полной силы, в котором оно должно было проявить все свое могущество. Сейчас мы находимся в конце пятнадцатого века, и мастера *великих мастеров* уже существуют. Это Андреа Верроккьо, который при виде ангела, изображенного его учеником Леонардо да Винчи в одной из своих работ, навсегда отказался от карандаша. Именно Доменико Гирландаджо, ревнуя к превосходным качествам, которые он признавал в своем ученике, юном Буонаротти, не только попытался, но и преуспел в том, чтобы хотя бы на время перенаправить его талант на скульптуру. Фра Бартоломмео (1469-1517) был так глубоко опечален смертью своего друга Савонаролы, что принял монашеский постриг. Баччо делла Порта (так звали брата) был очень великим художником (рис. 248); энергичность и гармония колорита, которые он демонстрировал, особенно в своих последних работах, иногда заставляли приписывать их Рафаэлю, с которым он некоторое время был связан узами дружбы. Но мы не должны ограничиваться характеристикой работ одной группы художников, поскольку, хотя возрождение зародилось на берегах Арно, оно распространилось далеко и широко за эти пределы. Кроме того, Джотто, посетив Верону, Падую и Рим, оставил в каждом месте все еще яркие следы своего присутствия. Когда Фра Анджелико отправился украшать Ватикан, его гений распространил вокруг него плодотворное излучение, которое повсюду затмило древнюю славу византийских живописцев, до сих пор преобладавших в итальянских городах.

Рис. 248 - "Патриарх Иов". Картина на панели работы Фра Бартоломмео. Пятнадцатый век.

(В галерее во Флоренции.)

В Риме сменяют друг друга Пьетро Каваллини, которого Джотто наставлял во время пребывания последнего в Вечном городе, Джентиле да Фабриано, черпавший вдохновение у Фра Анджелико, и Пьетро делла Франческа, считающийся родоначальником перспективы. Далее мы встречаемся с Пьетро Ваннуччи, прозванным Перуджино, который родился в 1446 году; только благодаря силе своего гения и характера он стал одним из самых знаменитых мастеров своего времени. В конце своей карьеры Перуджино имел честь приобщить к своему искусству Рафаэля Санцио из Урбино, который в свое время был, как и сейчас, принцем живописи.

В Венеции группа первопроходцев, еще более многочисленная и компактная, подготовила почву для новой эры, которой суждено было прославиться Тицианом, Тинторетто и Полем Веронезе. Упомянем также Джентиле и Якопо Беллини; первый был беспрестанно поглощен изучением теорий искусства, которым он, тем не менее, занимался со всей *самоотдачей* вдохновенного гения; второй постоянно посвящал себя сочетанию силы и изящества и, в возрасте семидесяти пяти лет, казалось, обрел вторую молодость, следуя со счастливой смелостью примеру своего ученика Джорджоне.[35] Этот художник, родившийся в 1477 году и умерший в 1511-м, ввел всевозможные новшества в дизайн и колорит и был мастером Джованни да Удине, Себастьяна дель Пьомбо, Жака Пальмы и Порденоне, соратников, а иногда и соперников трех великих

художников, работами которых венецианская школа должна была обозначить свою индивидуальность.

В Парме местную школу представляли Антонио Аллегри, прозванный Корреджо, родившийся в 1494 году, и Франческо Маццуоли, прозванный Пармиджанино, родившийся в 1503 году.

В других местах также развивались таланты энергичного или изящного характера, но мы можем лишь бросить исчерпывающий взгляд на эту памятную художественную эпоху и не в состоянии предложить подробный обзор художников и их работ. Да и какие еще светила искусства мы могли бы включить в наш обзор после того, как в нем были представлены, так сказать, сияющие в одну и ту же эпоху Леонардо да Винчи (рис. 249), Михаэль Анджело, Рафаэль, Тициан, Тинторетто, Веронезе, Корреджо и Пармиджанино?

Рис. 249 - Портрет Леонардо да Винчи с венецианской гравюры XVI века.

Четыре основные школы соперничают друг с другом: флорентийская школа, характерными чертами которой являются истинность замысла, энергия цвета и величие концепции; римская школа, которая ищет свой идеал в умелом и трезвом суждении линий, достоинстве композиций, правильности выражения и красоте формы; Венецианская школа, которая иногда пренебрегала правильностью рисунка и больше посвящала себя блеску и магическому эффекту цвета; и, наконец, Пармская школа, которая отличается особой мягкостью прикосновений и знанием света и тени. Все эти оценки различных качеств этих групп не должны, однако, рассматриваться как абсолютные.

В качестве вождей первой школы мы имеем двух человек, каждый из которых представляет нам одну из самых богатых организаций и наиболее широко распространяющийся гений, который человеческая природа, возможно, когда-либо производила; это Леонардо да Винчи и Майкл Анджело, оба из которых были скульпторами, а также художниками, а также архитекторами, музыкантами и поэтами. Сначала мы поговорим о Леонардо да Винчи, чей стиль представляет собой две совершенно разные эпохи; первая склонна к энергичности в тенях, к туманности в отраженном свете, к общему эффекту, производимому некоторой странностью, или, скорее, странным представлением истины; сочетание качеств, которое, как говорит М. Михельс, делает Леонардо "самым северным из итальянских живописцев" (рис. 250). Его второй стиль, "ясный, спокойный и точный", переносит нас в "совершенно южную сферу". Но какое-то тайное влияние так сильно влекло художника к его ранней манере, что он вернулся к ней в зрелом возрасте, написав знаменитый портрет Моны Лизы, украшающий галерею Лувра. Не стоит забывать и о том, что именно папе Льву X мы должны приписать великое возрождение искусств, и особенно живописи, в Италии в начале XVI века.

"В Михаэле Анджело, - по-прежнему цитируя слова М. Михельса, - соединились наука, сила, величие и все более суровые качества. Никакого вульгарного артистизма и никакого жеманства. Художник был проникнут возвышенным идеалом величественных типов, от которого его ничто не могло отвлечь. Он чувствовал, будто в нем самом существует целая плеяда героев, которых с помощью живописи и скульптуры он стремился вывести из душевного сокрытия и воплотить в реальные формы. Его персонажи едва ли принадлежат к нашей расе; они кажутся существами, достойными какого-то более просторного мира, пропорциям которого вполне отвечали бы их физическая сила и нравственная энергия. Сами женщины не обладают изяществом своего пола; мы могли бы представить их доблестными амазонками, способными управлять лошадью или сокрушить врага. Цель этого великого человека заключалась не в том, чтобы очаровывать или радовать; скорее, он стремился поразить, вызвать восхищение или ужас; но именно эта избыточная сила позволила ему завоевать всеобщее одобрение".

Рис. 250. Святое семейство, Леонардо да Винчи, с картины, хранящейся в музее в Санкт-Петербурге.

Далее следует Рафаэль, *il divino Sanzio*, как называли его многочисленные поклонники, чей гений постоянно достигал величия за счет простоты, а силы - за счет сдержанности. Микель Анджело всегда кажется, будто он способен изобразить на стене, которую покрывает своими эскизами, лишь ограниченную часть своих гигантских замыслов; но Рафаэлю было достаточно поместить на узкий квадрат холста какую-нибудь спокойную фигуру, и перед нами яркий образ самого совершенного и восхитительного вдохновения. Он создал для себя рай, который населил самыми чистыми и почитаемыми типами человеческой расы; и свет, как свыше, с царственным великолепием озаряет эти изящные видения. В Рафаэле, даже в большей степени, чем в Леонардо да Винчи, как будто сменяли друг друга два художника равной возвышенности. Сначала перед нами очаровательный мечтатель, который в свежем энтузиазме ранней юности создает Мадонн, бесхитростных дочерей земли, в чьем взгляде и лике священный свет сияет во всей своей невыразимой чистоте; затем - мастер, полный глубочайшей науки, для которого истинные красоты творения не имеют сокрытия; который, изображая природу, сумел воплотить в ней тот великолепный идеал, впечатление от которого его собственная душа, похоже, получила от общения с божественными областями.

"Главная особенность Рафаэля, - продолжает справедливое замечание М. Михельс, - заключается в универсальности его славы. Становится почти больно слышать, как вульгарная толпа постоянно повторяет магическое имя, истинного значения которого они не понимают". Как избалованное дитя фортуны, создатель "Девственниц" и "Преображения", он почти лишен недоброжелателей своей славы; а число его поклонников невозможно подсчитать. "Одно обстоятельство из его жизни дает нам представление о его судьбе. Отправив в Палермо знаменитое полотно "Спасимо",[36] буря

разнесла корабль, который его вез; но волны, казалось, уважали *шеф-повара*. Пройдя более пятидесяти лиг по морю, ящик, в котором находилось драгоценное произведение, мягко пристал к берегу в порту Генуи. Картина ничуть не пострадала. Сицилийские монахи, для которых она предназначалась, не преминули ее забрать; и с тех пор, благодаря милости волн, она привлекает к подножию Этны многочисленных паломников к святыне гения".

В Венеции мы впервые видим Тициана, художника Карла V и Франциска I. "Гений Тициана, - говорит Александр Ленуар, - всегда велик и благороден. Ни один художник никогда не создавал телесных цветов, столь прекрасных и жизнеподобных. У Тициана нет явного тона; окраска его плоти так хорошо смешана, что кажется столь же трудной для подражания, как и сама модель. Добавьте к его картинам правдивость и выразительность действий, элегантность и богатство драпировок, и мы получим некоторое представление о великих произведениях, которые он оставил после себя".

Следующим предстает Жак Робусти, который по профессии своего отца носил фамилию Тинторетто (Красильщик). Сначала он был учеником Тициана, который, как говорят, из ревности уволил его из своей мастерской; но пыл непрерывного труда был всем, что требовалось Тинторетто для созревания самого плодотворного таланта. "Рисунок Михаэля Анджело и колорит Тициана" - такой честолюбивый девиз он написал над дверью своего скромного *ателье*, и мы почти вправе утверждать, что силой учебы и труда ему удалось реализовать свои стремления, если мы посмотрим только на некоторые из его работ, выполненных до того, как некая лихорадка буйного производства охватила и неизбежно ослабила его энергичные таланты. Чтобы составить некоторое представление о том, в какой степени Тинторетто был побуждаем этим импульсом творчества, вспомним, что даже Поль Веронезе упрекал его в неспособности сдерживать себя - Веронезе, самый неутомимый из производителей!

Что касается последнего, то его работы отличаются не только количеством фигур, но и поразительным блеском *мизансцен*. Хотя он умножает количество актеров, они сгруппированы в идеальном порядке; хотя он рисует множество людей, он знает, как избежать толпы. Обратите внимание, как ощущение жизни пронизывает все его огромные картины важных событий; везде дается представление о пространстве; везде свет играет мощную роль, а воображение имеет полный простор. Он - *непревзойденный* живописец праздников и церемоний: одновременно помпезный и естественный, его изобилие уравновешивается лишь ослепительным мастерством, и мы вынуждены простить ошибки, с которыми он смешивает на одном полотне религиозные идеи священных предметов и профанное великолепие современности.

Что же сказать о Корреджо? Нет методичной шкалы, по которой можно было бы измерить изящество; нет и формулы восхитительной мягкости. Но если в Лувре мы рассмотрим его "Спящую Антиопу", то не скоро забудем пленительную силу старого Аллегри (Корреджо).

От Корреджо до Пармиджанино расстояние такое, что его легко заполнить восхищением. О последнем говорили, что у него скорее ангельский облик, чем человеческий, а римляне его времени добавляли, что в его тело вселился дух Рафаэля. Не раз его гений разгорался под солнцем Корреджо и созревал в мастерских Михаэля Анджело и Рафаэля; но помимо этого, его гибкий и разнообразный талант позволил ему найти себе место между этими двумя мастерами. Картины "Святой Франциск, получающий стигматы" и "Брак святой Екатерины", которые он написал, не достигнув восемнадцати лет, до сих пор считаются равными *шедеврам*, подписанным Аллегри. Известно, что "Святая Маргарита", выполненная Пармиджанино пятнадцать лет спустя для церкви в Болонье, была поставлена Гвидо в один ряд со "Святой Цецилией" Рафаэля.

Рядом с этими знаменитыми людьми или после них, на которых, кажется, блестяще завершилась слава итальянской живописи, сколько благородных имен еще можно привести; сколько замечательных имен еще можно упомянуть, даже среди тех, кто, следуя по славному пути , открытому для них великими мастерами, начал проявлять первые симптомы упадка, истощения и усталости! В наши планы не входит останавливаться на различных фазах этого упадка; но прежде

чем мы взглянем на последние искры света, которые были пролиты, мы не должны забывать о том, что итальянская плеяда не была исключительной привилегией освещать художественный горизонт.

Безусловно, во всей Европе византийская традиция была единственным обладателем трона искусства с самых первых веков Средневековья. В Германии, как и в Италии, во Франции, как и в странах, граничащих с ней на севере, мы находим не что иное, как одну и ту же школу, демонстрирующую мертвый уровень своей несгибаемости. В разные эпохи, правда, то тут, то там проявлялись слабые попытки к независимости; но эти стремления сначала были, как правило, единичными, а потому преходящими по своему характеру. Однако в конце концов, как будто час возрождения наступил одновременно во всех точках интеллектуального мира, эти стремления к эмансипации проявились в соответствующем усилии отвергнуть прежнюю слишком абсолютную форму и заменить элемент жизни принципом условности.

В Испании странная борьба велась на самой земле, за обладание которой ожесточенно спорили две враждебные расы, две непримиримые веры. Магометанин построил Альгамбру, залы которой впоследствии суждено было украсить христианскому карандашу. В росписях, украшающих своды этого чудесного здания, проявилось искусство, простое и величественное по своему характеру; но в этом единственном начинании оно, похоже, исчерпало ту долю жизненной силы, которой его наделило время; ибо сразу после этого оно, кажется, угасло. Если же на иберийской земле и появлялись новые мастера живописи, то они искали пламя вдохновения в Италии, или же их страну посещал какой-нибудь могущественный пилигрим. Мы должны вернуться в более позднюю эпоху, от рассмотрения которой мы сейчас отстранены, чтобы встретиться с Эррерой, Риберой, Веласкесом или Мурильо, слава которых, хотя и сравнительно поздняя, может, и стоит в одном ряду с великими итальянскими школами, но не может претендовать на то, чтобы затмить их. Среди предшественников этих настоящих и ярких индивидуальностей мы, однако, отметим следующих:-Алонсо Берругете, родившийся в 1480 году, одновременно живописец, архитектор и скульптор; он был учеником Михаила Анджело, в работах которого часто принимал участие; Педро Кампанья, родившийся в 1503 году, учившийся у того же мастера - его *шеф-повар* до сих пор восхищает в Севильском соборе; Луис де Варгас, родившийся в 1502 году, который во многих вопросах смог перенять секреты Санцио, у которого он, похоже, брал уроки; Моралес, чьи картины до сих пор восхищают гармонией линий и деликатностью прикосновений; Висенте Хуанес, чья чистота замысла и трезвая живость колорита снискали ему титул (конечно, несколько преувеличенный) "Рафаэля Валенсии"; наконец, Фернандес Наваретте, родившийся в 1526 году, которого, возможно, менее гиперболически, назвали "испанским Тицианом"; и Санчес Коэльо, родившийся около 1500 года, который, преуспевая в портретах, передал сходство с некоторыми знаменитыми личностями своего времени.

В Германии и Низких странах мы находим похожие следы чувства возрождения, которое двигало умами художников в гораздо более ранний период. Первое имя, которое предстает перед нами за Рейном, упоминается в Хронике Лимбурга, датируемой 1380 годом. "Был тогда в Кельне, - говорит летописец, - художник по имени Вильгельм. По мнению мастеров, он был лучшим во всех странах Германии; он рисовал людей всех мастей, как будто они были живыми". От работ этого художника не осталось ничего, кроме нескольких панно без подписи, которые, учитывая дату, приписывают ему; экспертиза показывает, что, учитывая эпоху, в которую он жил, Вильгельм по праву может считаться творческим гением. Его сменил самый талантливый ученик, *мэтр* Стефан. Триптих его работы можно увидеть в Кельнском соборе: "Поклонение волхвов", "Святой Гереон", "Святая Урсула" и "Благовещение". Эта работа, отличающаяся очаровательной отделкой и гармоничной простотой, является достаточным доказательством того, что ее автор обладал большими природными способностями и определенными знаниями; и если мы возьмем за правило искать реликвии художественного движения того периода, мы ни в коем случае не должны испытывать удивления, увидев, что влияние этого раннего мастера ощущалось в очень широком радиусе.

Но в эту эпоху, то есть в начале пятнадцатого века, в одном из городов Фландрии появилось новое светило, которому суждено было затмить блеск несколько ослабевшего немецкого новаторства. Два брата, Губерт и Джон ван Эйк, вместе со своей сестрой Маргаритой обосновались в "триумфальном городе Брюгге", как его называет историк; и очень скоро все фламандские и рейнские земли зазвучали именем ван Эйков, их работы были единственными, которыми восхищались и за которыми следили; и даже в те ранние времена принадлежность к их блестящей школе была титулом славы.

Джон, младший из двух братьев, был тем, за кем в большей степени закрепилась слава (рис. 251). Считается, что он был изобретателем масляной живописи, но все, что он сделал, - это усовершенствовал используемые методы. Тем не менее, традиция гласит, что один итальянский мастер, Антонелло из Мессины, совершил путешествие во Фландрию с целью узнать секрет Джона Брюгге (под этим именем часто называют Ван Эйка); впоследствии он распространил его по всем итальянским школам. Как бы то ни было, Иоанн Брюгге, не считая сходства в манере (ведь именно силой колорита, а также новыми теориями композиции ему удалось совершить переворот в старой школе живописи), может считаться Джотто Севера; но мы должны добавить, что результаты его попыток были гораздо более стремительными и решающими. Одним рывком, так сказать, холодная живопись готической школы украсилась великолепием, которое не оставило будущей венецианской школе шансов превзойти ее; одним полетом гения жесткие и методичные концепции обрели гибкость и жизненную силу. Наконец, мы имеем первый заметный признак истинного чувства искусства, сочетающего науку и изящество - знание анатомии проявляется в живой плоти и под блестящими драпировками. Однако между двумя реформаторами искусства, чьи имена мы только что объединили, существует значительное расстояние, которое нельзя не заметить. Один из них, Джотто, стремился постичь реальное, чтобы оно способствовало торжеству идеала; в то время как Ван Эйк принял идеал только потому, что до сих пор не мог постичь глубочайшие тайны реального. Все остальные мастера - лишь плоды, принесенные школой великого флорентийца, и те, которые суждено было произвести потомкам фламандских мастеров. В Генте мы до сих пор можем любоваться алтарной частью, *шедевром* Ван Эйка; это огромная композиция, некоторые части которой были удалены; но сначала она содержала не менее трехсот фигур, изображающих "Поклонение пасхального агнца девами Апокалипсиса".

Рис. 251. "Святая Дева, Святой Георгий и Святой Донат". Автор Джон ван Эйк. (Музей в Антверпене.)

Джон ван Эйк некоторое время жил при португальском дворе, куда его послал Филипп Добрый, герцог Бургундский, чтобы обрисовать черты лица своей *невесты*, принцессы Елизаветы (1428). Считается, что под влиянием его трудов возникла та тенденция к яркости и реализму, которая, впервые проявившись в ранней испанской манере, уступила место посягательствам итальянского гения, чтобы вновь проявиться во всей своей силе в великой национальной школе.

"СВ. КАТЕРИНА И СВ. АГНЕС".

КАРТИНА, ПРИПИСЫВАЕМАЯ МАРГАРИТЕ ВАН ЭЙК.

Слева на картине изображена святая Екатерина Александрийская, держащая в руках орудия своего наказания - *колесо*, разбитое на куски, и *меч*, которым она была обезглавлена; под ней - голова императора Максмилиана II, приказавшего ей принять мученическую смерть.

Справа - святая Агнесса и *ягненок*, эмблема ее невинности и кротости.

Кольцо, которое святая Агнесса преподносит святой Екатерине, обозначает узы, объединяющие двух дев-мучениц, и свидетельствует о том, что обе они достойны стать супругами Иисуса Христа.

СВ. ЕКАТЕРИНА И СВ. АГНЕС.

Картина, приписываемая Маргарите ван Эйк. (Коллекция М. Кведевиля.)

Среди лучших учеников, которых ван Эйк оставил после себя в Брюгге, нельзя не упомянуть имя Гуго ван дер Гоэса, чьи работы встречаются редко.

Роджер ван дер Вейден, из картин которого сохранилось лишь несколько, был любимым учеником Иоанна Брюггского и мастером Хемлинга, чьей репутации суждено было сравняться, если не превзойти, с репутацией главы его школы. "Хемлинг, - говорит М. Михельс, столь выдающийся судья в этом вопросе, - чья самая древняя картина датируется 1450 годом, обладает большей сладостью и изяществом, чем Ван Эйки. Его фигуры очаровывают идеальной элегантностью, а выражение лица никогда не выходит за пределы спокойного чувства и приятной эмоции". В отличие от Джона ван Эйка, он предпочитает стройность и богатство готики (рис. 252)

тяжеловесности и скудости деталей римской архитектуры. Его колорит, хотя и менее энергичный, но более мягкий; вода, лес, места, трава и расстояния на его картинах вызывают чувство, похожее на сон".

В ученике проявилась своего рода инстинктивная реакция, но мастер не был полностью забыт. Мы, однако, найдем в других местах последствия его прямого влияния; но чтобы не возвращаться к брюггской школе, упомянем сначала Иеронима Босха, который, в отличие от своего соотечественника Хемлинга, стремился к противоположности эффектов и необычности изобретений; затем Эразма, великого мыслителя и писателя, который в свое время был также художником;[37] , наконец, Корнелиуса Энгельбрехтсена, мастера Лукаса ван Лейдена, родившегося в 1494 году. Последний был столь же знаменит в работе с карандашом, как и с гравюрой, и привнес во все свои работы мощную и порой странную оригинальность, благодаря которой его считают первым художником "*жанра*". Лукас ван Лейден завершает список художников, открывших путь, по которому, хотя и с большим разнообразием методов и стилей, должны были пойти Брейгель, Тенирс, Ван Остаде, Порбус и Шеллинкс. Во главе этих мастеров впоследствии встали великолепный Рубенс и энергичный Рембрандт, король палитры, великий вождь школы, который возвышается над всеми своими учениками - Герардом Доу, Фердинандом Болом, Ван Экхаутом, Говаертом Флинком и т. д., а также над своими подражателями и современниками - Авраамом Бломаертом, Герардом Хонтхорстом, Адрианом Браувером, Сегерсом и т. д.

Рис. 252. "Святая Урсула". Автор Хемлинг.

Когда появились ван Эйки, немецкое искусство, которое под влиянием Стефана Кёльнского как будто было призвано направлять движение, позволило увести себя в сторону и испытать влияние фламандской школы, не избавившись, однако, полностью от индивидуальных особенностей, которые в определенной степени присущи региону, где оно процветало. В Альзатии стиль, свойственный брюггской школе, проявился в Мартине Шене (1460); в Суабии его интерпретатором был Фредерик Герлен (1467); в Аугсбурге - старый Гольбейн; в Нюрнберге - сначала Михаэль Вольгемут, а после него Альберт Дюрер (1471), чья энергичная индивидуальность не преминула отразить темперамент ван Эйков.

"Работы Альберта Дюрера представляют собой необычное сочетание фантастического и реального (рис. 253). В них всегда можно найти основные тенденции, свойственные характеру северного ума. Мысли художника постоянно уносятся в мир абстракций и химер, но постоянно присутствующее сознание трудностей жизни под холодным северным небом постоянно возвращает его к деталям бытия. Поэтому, с одной стороны, он, кажется, любит философские и даже сверхъестественные темы; но, с другой стороны, мельчайшие детали его исполнения привязывают его к земле. Его модели, действия, позы, развитие мускулатуры обнаженных субъектов, бесчисленные складки драпировок, выражение, которое он придает радости, горю и ненависти, - все это, кажется, носит явный характер преувеличения. К этому следует добавить, что ему не хватает изящества; грубость, совершенно северная по своему характеру, закрывает путь к любым более мягким качествам искусства. В панно Альберта Дюрера чувствуется оттенок античного варварства германских орд. Сам он имел привычку носить длинные волосы, как древние германские короли. В целом, однако, его прекрасная колористика, искусная твердость

рисунка, грандиозные характеристики, глубина мысли, поэзия, часто ужасная, его композиции ставят его в первый ряд мастеров" (Михельс).

В то время как Альберт Дюрер стремился соединить в своих работах все типы самых странных характеров, Лукас ван Кранах сделал своим занятием не менее успешное изображение приятных легенд или самых очаровательных реалий. Он рисует бесхитростных юношей с воздушной вуалью, спортивных и очаровательных дев; а если его тонкий и оригинальный карандаш создает какую-нибудь античную сцену, то она, кажется, с помощью счастливой техники превращается в нечто, имеющее характер немецкой реминисценции (рис. 254).

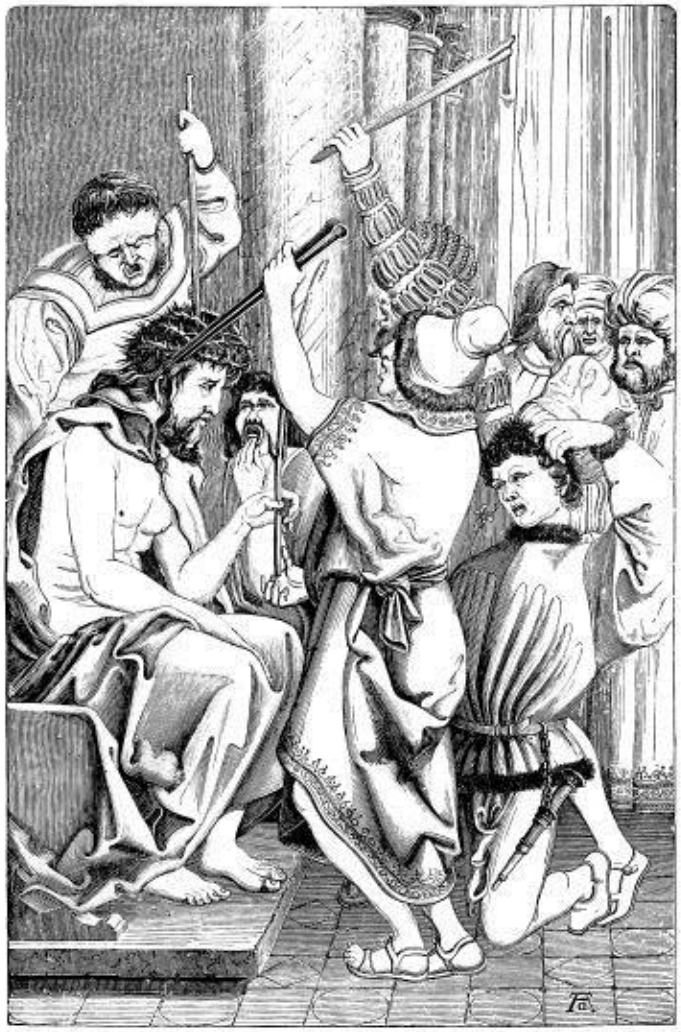


Рис. 253. "Иисус, увенчанный терновым венцом", написанный на дереве Альбертом Дюрером; факсимиле с оригинала того же размера. (В коллекции М. де Кедевиля).

Рис. 254. "Принцесса Сибилла Саксонская" Лукаса ван Кранаха (Коллекция Сюрмондта).

Между этими двумя мастерами, в равной степени наделенными силой в своих направлениях искусства, занимает свое место великий Гольбейн, как бы воплотивший в себе резкую энергичность одного и сентиментальную деликатность другого. Художественная карьера этого художника почти полностью прошла в Англии, но характер его гения, несомненно, принадлежит стране, где он оставил после себя "Пляску смерти", произведение трагической шутки, справедливо считающееся самым замечательным среди всех творений фантазии.

Альберту Дюреру, умершему в 1528 году, и Лукасу ван Кранаху, и Гольбейну, умершему в 1553 году,[38] было суждено создать целую расу живописцев, и вскоре появилось множество преемников. Но движение, которому мешали проблемы религиозного характера, угасло в страшных судорогах Тридцатилетней войны и больше никогда не возобновлялось.

Эпоха, в которую немецкое искусство, казалось, сразу же пришло в упадок, стала эпохой расцвета итальянской школы, которая оказывала непревзойденное влияние на все европейские страны, населенные латинскими расами. Франция тем охотнее поддалась этому иностранному влиянию, что папский двор в Авиньоне уже дал приют сначала Джотто, а затем Симону Мемми; оба они, и особенно последний, оставили на французской земле следы своего пребывания.

Собственно говоря, хотя французская живопись, рассматриваемая в свете национального искусства, не может похвастаться тем, что спонтанно произвела на свет, как нечто само собой разумеющееся, ни одного из тех образцов полной независимости, которыми так гордятся Германия и Италия; памятники французского искусства, по крайней мере, свидетельствуют, что в течение долгого царствования византийской традиции она не переставала с некоторой силой бороться под игом; в то время, когда Италия и Германия сами, казалось, наоборот, несли это бремя с самым покорным раболепием.

Десятый век, попав под влияние глупого, но искреннего ужаса (страха перед концом света), стал периодом фатального препятствия для любых усилий, и прогресс сошел на нет; но если мы посмотрим дальше, то увидим, что с самых первых дней монархии живопись была в почете, а сами художники являли собой доказательства силы, если не гениальности. Например, мы узнаем, что стены базилики Сен-Жермен-де-Пре, построенной Чилдебером I, были украшены "изящными картинами". Мы увидим, что Гондебо, сын Клотера, сам брался за карандаш и "расписывал стены

и крыши ораторий". В царствование Карла Великого мы обнаруживаем тексты, которые епископы и священники были вынуждены рисовать на "всей внутренней поверхности" своих церквей, чтобы очарование красок и композиций способствовало рвению веры в общинах. Но все это лишь свидетельства, зафиксированные на страницах древних хроник. У нас есть и другие свидетельства, почерпнутые из сохранившихся произведений, по которым можно вынести практическое суждение. Некоторые фрески, обнаруженные в Сен-Савене, в департаменте Вьенна, и в Нохант-Вике, в департаменте Индр, которые следует отнести к одиннадцатому и двенадцатому векам, свидетельствуют, при всей своей грубой простоте, о стараниях вдумчивого искусства, и особенно несут на себе печать истинного духа независимости.

Сент-Шапель в Париже своими расписными окнами и настенной живописью крипты доказывает настоящую жизненную силу художественного чувства, которое только и ждало сигнала более смелого духа, чтобы подняться до более высоких вещей. Кроме того, если не хватает других примеров, существуют рукописи, на орнаментации которых сосредоточили свои силы самые искусные художники, и этого достаточно, чтобы указать на тенденции и художественный стандарт каждой последующей эпохи. (См. статью "Миниатюрная живопись"). Как бы мало мы ни обращались к истории, мы вряд ли когда-нибудь не обнаружим следов определенных групп художников, чьи имена или работы дошли до наших дней. Так, серия картин, хранящихся в Амьенском соборе, а также "Сакре де Людовика XII" и "Вьерж во Фромане" в музее Клюни доказывают нам существование в конце XV века пикардийской школы, которая обладала мастерством композиции, чувством цвета и определенными навыками работы. Так, благодаря исследованиям ученых, мы можем проследить трудовую карьеру семьи Клуэ, воспетой Ронсаром и другими, но чьи произведения почти полностью утрачены; так, мы также находим имена Бурдишона, Перреаля, Фуке, работавших на Людовика XI и Карла VIII, и мирного короля Рене Прованского, который не счел ниже своего достоинства сделать себя практическим руководителем школы, чьи безымянные произведения все еще разбросаны по югу Франции.

С шестнадцатого века началась эпоха великих итальянских живописцев. В 1515 году Франциск I уговорил Леонардо да Винчи приехать во Францию и дать возможность показать пример своего удивительного гения. Но иллюзорный создатель "Джоконды" (знаменитого портрета Моны Лизы), отягощенный годами и измотанный работой, посетил Францию как бы для того, чтобы испустить последний вздох (1519). Андреа дель Сарто, изящный ученик сурового Михаэля Анджело, приехал во Францию в 1517 году; но, написав для своего королевского покровителя несколько картин, среди которых была великолепная "Милосердие" в Лувре, он снова вернулся на итальянскую землю, на которую его обрекла несчастливая женитьба.

В 1520 году Рафаэль умер, в возрасте всего тридцати семи лет. Джулио Пиппи (его называли *Джулио Романо*), Франциск Пенни (его называли *иль Фатторе*) и Перино дель Вага, которых он назвал своими наследниками и которым поручил завершить неоконченные работы, сделали все возможное, чтобы заменить прославленного покойника. Некоторое время можно было думать, что вдохновение мастера все еще остается у его учеников; но вскоре произошло разделение этой группы художников, которые нашли свою главную силу в единстве мысли, и через пятнадцать или двадцать лет после того, как гробница Рафаэля закрылась, традиция его школы была не более чем славными руинами.

Михаэлю Анджело, умершему в 1563 году, суждено было сделать более долгую карьеру, но лишь для того, чтобы стать свидетелем быстрого упадка того великого движения, которое он помог вызвать. После Даниэле ди Вольтерры, автора "Сошествия с креста", которое входит в число трех самых прекрасных работ, которыми обладает Рим; после Вазари, который имел двойной титул знаменитости - как искусный живописец и историк итальянских школ; после Россо, чья слава впоследствии пострадала при французском дворе; и Бронзино, который искал успеха во вкусе и деликатности; школа великого Буонаротти не создала ничего, кроме работ, которые, казалось,

блуждали от преувеличения до дурного вкуса. Карлики, пытавшиеся идти по стопам великана, вскоре выдохлись и лишь преуспели в том, чтобы стать смешными.

Венецианская школа, великие мастера которой вымерли не ранее конца XVI века, пережила период упадка в более позднюю эпоху; мы не будем ее рассматривать. Ломбардская школа, которая со смертью Корреджо и Пармиджанино осталась без своих вождей до середины этого века (1534 и 1540), на мгновение показалась, что она исчезнет, как и поднялась. Но в лице Михаэля Анджело Караваджо (рис. 255) она встретила могущественного мастера, который смог на некоторое время приостановить ход ее упадка.

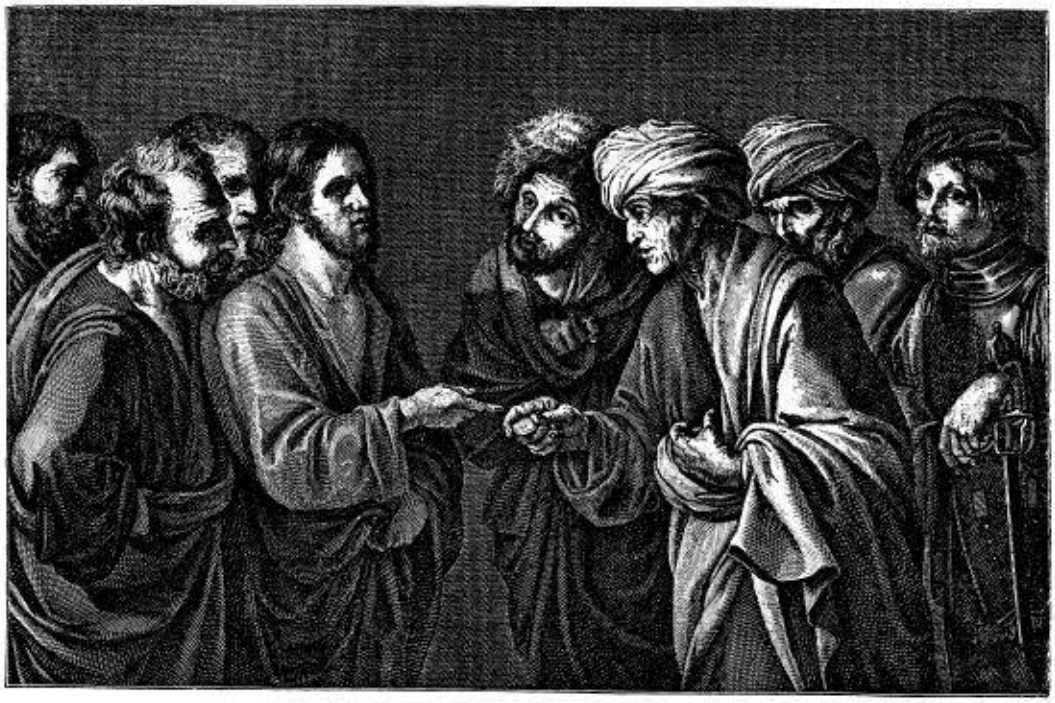


Рис. 255. "Деньги с данью". Картина Караваджо (XVI век), хранится во Флорентийской галерее.

До сих пор мы лишь намекали на присутствие Россо, или *мэтра Ру*, при французском дворе. Он приехал в 1530 году по приглашению Франциска I, чтобы украсить дворец Фонтенбло. "Его гравированные работы, - говорит М. Михельс, - показывают его слабым и претенциозным человеком, лишенным как вкуса, так и вдохновения, который демонстрировал трудовую утонченность вместо энергичности, принимая отсутствие пропорций за величие, а отсутствие истины - за оригинальность". Будучи назначен королем каноником Сент-Шапель, он взял себе в помощники Леонарда, Флеминга, французов Мишеля Самсона и Луи Дюбрея, итальянцев Лукку Пенни, Бартоломмео Миниати и др. Но в 1531 году из Мантуи прибыл Приматиччио, и отныне между ними возникло соперничество..... Ле Россо закончил свои дни самоубийством, Приматиччо остался хозяином поля. Его самый талантливый ученик оформил под его руководством великолепный бальный зал. Приматиччо писал с меньшим преувеличением и большей деликатностью и элегантностью, чем Россо; но все же он принадлежал к той группе неловких и аффектированных копиистов, которые преувеличивали ошибки Караваджо..... Его империя, просуществовавшая сорок лет в окружении иноземного населения, была, однако, непоколебимой. Генрих II., Франциск II., Карл IX. и Екатерина Медичи оказывали ему не меньшую благосклонность, чем Франциску I. Он умер в 1570 году, обремененный почестями и богатством.

"Число французских художников, которые позволили себе поддаться влиянию итальянского метода, было значительным. Наконец появился человек с более энергичным характером, который

не позволил ложным вкусам управлять им и принял все усовершенствования современного искусства, не следуя по стопам придворных фаворитов. Его талант открыл новый период в истории французской живописи. Речь идет о Жане Кузене, который родился в Суси около 1530 года; он украшал своими композициями и стекло, и холст, а кроме того, был искусным скульптором. Его знаменитая картина "Страшный суд", хранящаяся в Лувре, позволяет составить о нем высокое мнение. Колорит картины суров и однообразен, но рисунок фигур и расположение частей доказывают, что он имел привычку думать, а также рассчитывать свои силы и искать новые диспозиции, создавая доселе неизвестные эффекты".

Прекрасная композиция, которую мы здесь представляем (рис. 256), взята из "Заметки о Жане Кузене" М. А. Фирмина Дидо, в которой воспроизведено большое количество других сюжетов; некоторые из них, возможно, были выгравированы самим художником. Подобно Альберту Дюреру и Гольбейну, Жан Кузен не гнушался применять свои таланты для украшения книг.

Рис. 256.- Композиция Жана Кузена. Первый эскиз его "Страшного суда" с гравюры на дереве в романе "Жерар д'Евфрат". Париж, 1549 год. (Кабинет М. А. Ф. Дидо).

Жана Кузена принято считать настоящим вождем французской школы. После него и рядом с ним мы должны поместить Янетов,[39] которые, хотя и фламандского происхождения, являются настоящими французами по своему стилю и характеру своих картин. Самый знаменитый из них, Франсуа Клуэ, изобразил с реализмом, полным элегантности и отличия, вельмож и прекрасных дам двора Валуа.

Рис. 257 - Эскиз Девы Альбы. Рисунок мелом работы Рафаэля.

На этом мы должны были бы закончить наши замечания, если бы нас не обвинили в существенном упущении в этом обзоре главных школ. Ведь ничего не было сказано о болонской школе, чье возникновение, хотя и не зрелость, относится к эпохе, которую мы изучаем. Но материальные обстоятельства, о которых мы сейчас упомянем, должны послужить нам оправданием: Хотя болонская школа подавала признаки своего существования в XIII веке и под влиянием Гвидо, Вентуры и Урсоне проявила себя как трудолюбивая, активная и многочисленная, а также в XIV веке под влиянием Якопо д'Аванцо и Липподи Дальмазио; Однако она угасла, возродившись лишь в начале шестнадцатого века, чтобы снова исчезнуть после смерти поэта Райболини, прозванного *Франчиа*, не породив ни одной из тех великих личностей, славе которых мы вынуждены посвятить наше внимание.

Однако мы должны признать, что эта школа, внезапно восстановившая свои позиции в то время, когда все другие школы находились в состоянии полного упадка, обрела трех прославленных вождей вместо одного и приобрела необыкновенную славу возрождения, посредством своего рода мощного эклектизма, *ансамбля* самых благородных традиций. Но только во второй половине XVI века в Болонье Карраччи открыл мастерскую, из которой вышли Гвидо, Альбано, Доменикино, Гуэрчино, Караваджо, Пьетро из Кортоны и Лука Джордано - великолепная фаланга людей, которые своими произведениями и силой своего примера должны были стать честью эпохи, в которую не входит наша задача следовать за ними.

ГРАВИРОВКА.

Происхождение гравюры на дереве.-Святой Христофор 1423 года.-"Дева и младенец Иисус".-Самые ранние мастера гравюры на дереве.-Бернар Мильне.-Гравюра в *Камайе*.-Происхождение гравюры на металле.-"Пакс" Мазо Финигуэрра.-Самые ранние граверы на металле.-Чернь.- *Мэтр* 1466 года.- *Мэтр* 1486 года.- Мартин Шенгауэр, Израиль ван Мекен, Вацлав Ольмутский, Альберт Дюрер, Марк Антонио, Лукас ван Лейден.- Жан Дюре и французская школа.- Голландская школа.- Мастера гравюры.

Почти все авторы, посвятившие себя исследованию этого вопроса, утверждали, но, несомненно, весьма ошибочно, что гравюра на металле естественным образом произошла от гравюры на дереве. Тем не менее, любой, кто хоть немного обратит внимание на разницу между этими двумя процессами, должен прийти к убеждению, что эти два искусства должны быть результатом двух различных изобретений. В гравюре на дереве оттиск, по сути, формируется рельефными частями

блока, в то время как в гравюре на металле рельефные штрихи создают линии оттиска. Никто из тех, кто хоть немного разбирается в профессиональных вопросах, не может ни на минуту усомниться в том, что, несмотря на схожий внешний вид изделий, существует радикальная разница в отправных точках и способах исполнения этих двух методов.

Конечно, мы должны считать вероятным, что внешний вид гравюр, изготовленных с помощью гравюры на дереве, мог натолкнуть на мысль попытаться получить аналогичный или лучший результат с помощью какого-то другого процесса; но то, что один процесс должен быть ассимилирован, как бы по принадлежности, с другим, диаметрально противоположным ему, - это мнение мы не считаем нужным принимать без оговорок.

Как бы то ни было, некоторые авторы считают, что гравюра на дереве была изобретена в Германии в начале пятнадцатого века. Другие выводят ее из Китая, где она использовалась в 1000 году нашей эры. Другие же утверждают, что искусство печати на вещах с помощью гравированных блоков применялось в различных частях Азии, куда оно было завезено из Древнего Египта, задолго до того, как о нем впервые задумались в Европе. Если принять эти гипотезы, то весь вопрос сводится к выяснению того, каким образом это искусство проникло в Западную Европу в первой половине XV века; это самая ранняя дата, когда мы находим гравюры, сделанные в Германии, Франции и Низких странах.

Рис. 258. "Богородица и младенец Иисус". Факсимиле гравюры на дереве XV века. (Библ. Имп., Париж.)

Самый древний из известных *датированных* оттисков гравюры на дереве - это Святой Христофор, не имеющий ни клейма, ни имени автора, с латинской надписью и датой 1423 года. Этот образец выгравирован так грубо, а рисунок настолько некачественный, что вполне естественно предположить, что это одна из самых ранних попыток гравировки на дереве. Однако в Императорской библиотеке в Париже есть гравюра, изображающая Деву, держащую на руках сидящего Младенца Иисуса (рис. 258), которую, возможно, можно считать более ранним образцом, чем "Святой Христофор". Задняя часть ниши представляет собой своеобразную мозаику, сложенную из ромбовидных четырехугольников; *ореолы* и орнаменты ниши окрашены в желтовато-коричневый цвет. В этой гравюре есть одна особенность, свидетельствующая о ее большой древности: она напечатана на бумаге из хлопка, не имеет размера, и оттиск так глубоко погружается в нее, что его можно увидеть почти так же хорошо на обратной стороне гравюры, как

и на лицевой. Нельзя не упомянуть еще одну гравюру, хранящуюся в Королевской библиотеке в Брюсселе; это тоже "Богородица с младенцем Иисусом", окруженная четырьмя святыми (рис. 259). Это композиция несколько величественного стиля, и она не очень хорошо согласуется с датой MCCCCXVIII, которая видна у подножия гравюры.

К этому же времени, несомненно, следует отнести образцы игральных карт, о которых мы уже упоминали, когда специально занимались этим вопросом; а также серию фигур двенадцати апостолов с латинскими легендами, под которыми находится столько же фраз на французском, точнее, на древнем диалекте Пикардии, воспроизводящих весь текст Декалога; одну из этих ксилографических пластин можно увидеть в главе "Печать". На этих гравюрах каждая фигура стоит, одетая в длинную тунику и покрытая широкой мантией; чернила, так сказать, бистровые, а мантии цветные, красные и зеленые попеременно. Все апостолы носят символический знак, который их отличает, и окружены длинной филейной частью, на которой на латыни начертано предложение Символа веры, приписываемое каждому, и одна из десяти заповедей. Святой Петр, например, имеет своим девизом французскую фразу: "Gardeis Dieu le roy moult sain"; святой Андрей: "Ne jurets point son nome en vain"; святой Иоанн: "Père et Mère tosjours honoras"; святой Иаков Великий: "Les fiestes et dymeng, garderas" и т. д.

Есть и другие гравюры, относящиеся к середине XV века, которые свидетельствуют о том, что искусством гравюры занимались несколько художников во Франции, и что, не делая никакой несправедливости по отношению к Германии, мы можем приписать несколько анонимных работ французским мастерам. Но в любом случае мы должны заявить о весьма характерных работах гравера по имени Бернар Мильне. В гравюрах этого мастера нет ни линий, ни перекрестной штриховки; грунт гравюры - черный; свет образуется бесконечным числом белых точек, размер которых варьируется в зависимости от требований и вкуса художника. У этого гравера, похоже, не было подражателей, и, по правде говоря, его способ работы должен был много трудностей в исполнении. Известно только шесть его работ - "Богородица с младенцем Иисусом", "Святая Екатерина, стоящая на коленях" (рис. 260), "Бичевание Христа", группа "Святой Иоанн, Святой Павел и Святая Вероника", "Святой Георгий" и "Святой Бернард".

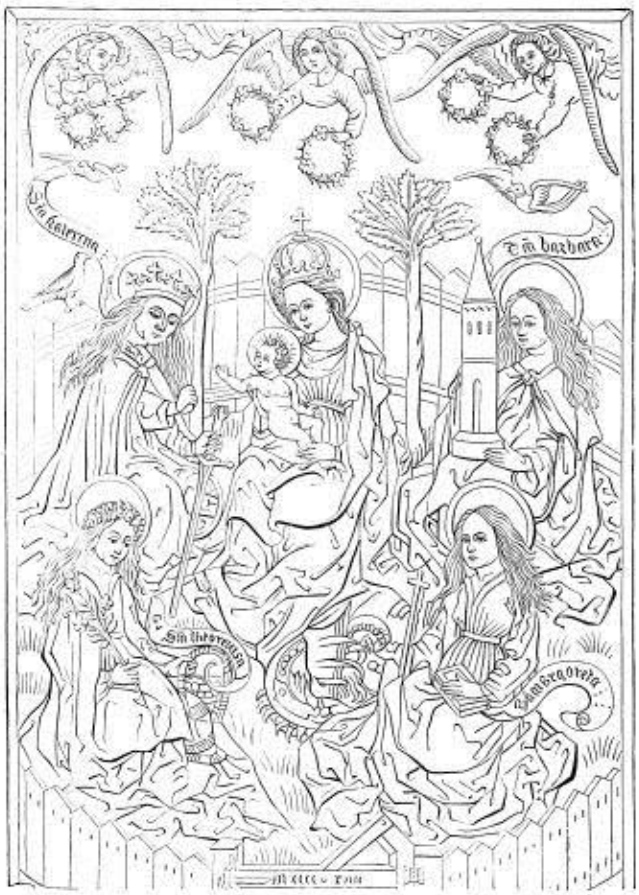


Рис. 259.- "Богородица с младенцем". Гравюра на дереве XV века(?). (Королевская библиотека, Брюссель).

Рис. 260.- "Святая Екатерина на коленях". Факсимиле гравюры на дереве Бернара Мильне, называемого "Мастером с пунктирным фоном". (Библ. Имп., Париж.)

Хотя гравюры этого времени сейчас чрезвычайно редки, из этого не следует, что они были столь же редки и в те дни, когда их выполняли. М. Михельс в своей "Истории живописи во Фландрии" говорит, что "по древнему обычаю, в праздничные дни лазаристы и другие члены религиозных

орденов, привыкшие ухаживать за больными, несли по улицам большую восковую свечу, украшенную лепниной и стеклянными фигурками, и раздавали детям гравюры на дереве, освещенные яркими красками и изображающие священные сюжеты. Таким образом, этих гравюр должно было быть очень много".

В XVI веке гравюра на дереве, усовершенствованная учениками Альберта Дюрера, и особенно Джоном Бургкмайром (рис. 261), получила широкое развитие; в то время это искусство практиковалось с таким превосходством стиля, которое оставило далеко позади робкие попытки предыдущего века.

Работы большинства граверов по дереву этого периода анонимны, тем не менее, имена некоторых из них сохранились. Но лишь по ошибке в номенклатуре последних долгое время фигурировали такие живописцы и дизайнеры, как Альберт Дюрер, Лукас ван Лейден и Лукас ван Кранах. Существуют гравюры на дереве, которые действительно содержат подписи или монограммы этих мастеров; но дело в том, что последние часто имели привычку рисовать свои проекты на дереве, как это часто делают художники в наше время; и гравер (или, скорее, *формовщик*, если использовать обычное выражение), воспроизводя композицию, нарисованную карандашом или пером, копировал также подпись, которую добавил дизайнер предмета. Ошибка, которую часто допускают писатели, может быть легко исправлена.

Нельзя оставить тему гравюры на дереве, не упомянув о гравюре в *камайе* - процессе итальянского происхождения, при котором три или четыре блока, последовательно накладываемые на оттиск равномерными оттенками более или менее интенсивных тонов, в конечном итоге создавали гравюры весьма примечательного эффекта, имитирующие рисунки огрызком или карандашом. В начале XVI века несколько художников отличились в этом способе гравирования, особенно Уго ди Карпи, который работал в Модене около 1518 года; Антонио Фантуцци, ученик Франциска Пармиджанино, который сопровождал и помогал Приматиччо в Фонтенбло; Гуальтье, Андрей Андреани; и, наконец, Бартоломей Кориолано из Болоньи, который был бы последним гравером в этом стиле, если бы не Антонио М. Занетти, знаменитого венецианского любителя, который был ближе к нам по времени. Два или три немца, Джон Ульрих в XVI и Луи Бюринг[40] в XVII веке, также сделали несколько гравюр в *камаи*, но только с двумя блоками: один давал дизайн предмета с контуром и перекрестной штриховкой, другой вводил цвет, обычно бистр, на котором все огни были убраны, чтобы оставить основу бумаги белой. Эти образцы имитировали рисунок пером и тушью на цветной бумаге, а завершались кистью или карандашом.

Рис. 261. Эрцгерцоги и верховные бароны Германии в государственных костюмах на коронации императора Максимилиана. Фрагмент из большой коллекции гравюр под названием "Триумф Максимилиана I", выполненной И. Бургкмайром. (Шестнадцатый век.)

Теперь мы должны вернуться к 1452 году, который принято считать датой изобретения гравюры на металле (рис. 262).[41] Обсуждая тему "Работы ювелира", мы упоминали среди учеников прославленного Гиберти Мазо Финигуэрру и говорили, что этот художник выгравировал на серебре "Пакс", предназначенный для сокровищницы церкви Святого Иоанна. Некоторые авторы, узнав в гравюре, хранящейся сейчас в Императорской библиотеке Парижа, а также в другой гравюре, хранящейся в библиотеке Арсенала, точный оттиск этой гравюры, были вынуждены приписать знаменитому флорентийскому ювелиру честь изобретения, в котором он, возможно, совсем не участвовал. Возможно, этот процесс снятия оттиска, вполне естественный, практиковался ювелирами задолго до Финигуэрры; они, несомненно, хотели сохранить образец своей *чернильной работы* или увидеть, как она продвигается на различных стадиях . Пробы, снятые таким образом вручную, были утеряны, и Финигуэрра может считаться родоначальником метода, который он применял лишь как нечто само собой разумеющееся в своей работе ювелира. Два обстоятельства - то, что пластина сделана из серебра, а не из какого-либо обычного металла, и то, что ее можно отнести к многочисленным *nielli*, гравированным пластинам декоративной работы ювелира, которые дошли до нас и имеют еще более раннюю дату, - по нашему мнению, достаточно, чтобы избавиться от идеи, что эта работа была выполнена специально для того, чтобы делать оттиски на бумаге. Только случайность ввела в данном случае имя Финигуэрры, которое не стало бы известным в этой связи, если бы не сохранение двух древних оттисков его *чернильной работы*; в то время как оттиски с других и, возможно, более древних пластин были уничтожены. Таким образом, дата, или предполагаемая дата, изобретения гравировки на металле была определена по установленной дате работы ювелира.

Рис. 262. Пророк Исайя, держащий в руке пилу, которая стала орудием его мученической смерти. (Факсимиле с гравюры на меди неизвестного итальянского мастера XV века).

Как бы то ни было, гравюра "Пакс" или, скорее, "Успение", выгравированная Финигуэррой, по мнению всех писателей и любителей, не может не носить титул самой ранней гравюры с металла; титул, на который она имеет полное право, и, рассматривая ее таким образом, мы вынуждены дать краткое описание сюжета, представленного на гравюре. Иисус Христос, восседающий на возвышенном троне и одетый в шапку, похожую на шапку дожей, обеими руками возлагает корону на голову Девы Марии, которая, скрестив руки на груди, сидит на том же троне; святые Августин и Амвросий стоят на коленях; в центре, внизу и справа стоят несколько святых, среди которых мы можем различить св. Екатерина и святая Агнесса; слева, сзади святого Августина, мы видим святого Иоанна Крестителя и других святых; наконец, по обеим сторонам трона ангелы трубят в трубы, а выше другие держат ленту, на которой мы читаем: "ASSVMPTA. EST. MARIA. IN. CELVM. AVE. EXERCITVS. ANGELORVM"; "Мария вознесена на небо. Радуйся, воинство ангелов!".

Первый из оттисков этой *черни* попал в Королевскую библиотеку вместе с коллекцией Мароль, купленной Людовиком XIV в 1667 году: второй был обнаружен только в 1841 году месье Робером Дюмеснилем, который в библиотеке Арсенала перелистывал листы тома, содержащего гравюры Калло и Себастьяна Ле Клерка. Этот последний оттиск, хотя и сделан на некачественной бумаге, тем не менее сохранился гораздо лучше, чем другой; но чернила имеют более серый оттенок, и можно предположить, что, как утверждает ученый писатель М. Дюшен, он был напечатан до окончательного завершения работы над пластиной.

В подтверждение высказанного нами ранее мнения о том, что практика снятия оттисков с гравированных пластин металла вполне может быть неким случайным результатом простой

профессиональной традиции, сопутствующей искусству ювелира, можно отметить, что большинство гравюр, которые дошли до нас как относящиеся к эпохе, установленной для изобретения гравюры, - это работы итальянских граверов-ювелиров. Сохранилось более четырехсот образцов этой даты; среди художников следует упомянуть Америги, Михаэля Анджело Бандинелли и Филиппо Брунеллески из Флоренции; Форцони Спинелли из Ареццо; Фурнио, Гессо, Росси и Райболини из Болоньи; Тевкрео из Сиены; Карадоссо и Арсиони из Милана; Николас Розекс из Модены, чьи работы представлены тремя *ниэлями* и более чем шестьюдесятью гравюрами; Антонио Поллажуоло, который выгравировал гравюру под названием "Бой с тесаками", изображающую десять дерущихся обнаженных мужчин; наконец, самый искусный из чеканщиков по металлу после Финигуэрры, Перегрино из Чезены, который оставил свое имя и свой след на шестидесяти шести *ниэлях*.

Рис. 263.- Факсимиле *черни*, выполненной на слоновой кости по оригинальному эскизу Страдана, изображающей Колумба на борту его корабля во время первого путешествия на Запад.

Следует особо упомянуть Бартоломео Бальдини, более известного под именем Баччо, которому мы обязаны, помимо нескольких больших гравюр священного и мифологического характера, двадцатью виньетками для фолиантного издания (1481) "Инферно" Данте; Андреа Мантенья, знаменитого художника, который сам гравировал многие из своих произведений; и Джона ван дер Страета, называемого *Страданом* (рис. 263), который выполнил во Флоренции множество замечательных листов.

В Германии мы находим гравера, который датирует несколько своих работ 1466 годом, но ни на одной из них он не оставил больше, чем свои инициалы, E. S. Это не преминуло подивиться изобретательности тех, кто хотел бы установить его индивидуальность каким-то достоверным способом. Некоторые согласны называть его Эдвардом Шеном или Штерном из-за звезд, которые он часто вставляет в кайму одеяний своих фигур; один утверждает, что он родился в Баварии, потому что в одном из образцов его работ есть фигура женщины, держащей щит, украшенный гербом этой страны; другой считает его швейцарцем, потому что он дважды гравировал "Паломничество святой Марии из Айнзидельна", самое знаменитое в этой стране. Но те любители, которые, глядя на в целом, больше думают о работе, чем о мастере, довольствуются тем, что называют его *мастером 1466 года*.

Этот гравер оставил после себя триста образцов, большинство из них небольшого размера, среди которых, независимо от множества весьма любопытных композиций, следует отметить две важные серии, а именно: *Алфавит*, состоящий из гротескных фигур (рис. 264), и набор *числовых карт*, большая часть которых хранится в Императорской библиотеке.

Почти в ту же эпоху Голландия представляет нам анонимного гравера, которого можно назвать *Мастером 1486 года*, судя по дате на одной-единственной из его гравюр. Работы этого художника, чья манера отличается мощным и оригинальным стилем, очень редко встречаются в коллекциях, не принадлежащих стране, в которой он работал. В Амстердамском кабинете гравюр их семьдесят шесть, в Венском - две, в Берлинском - одна, а в Парижском - шесть, среди которых

можно отметить "Самсона, спящего на коленях Делилы" и "Святого Георгия, пронзающего мечом горло дракона, угрожающего жизни царицы Лидии".

Нам осталось упомянуть еще трех сравнительно знаменитых граверов, прежде чем мы достигнем той эпохи, когда одновременно процветали Марк Антонио Раймонди в Италии, Альберт Дюрер в Германии и Лукас ван Лейден в Голландии.

Мартин Шенгауэр, некоторое время носивший имя Мартин Шен, умерший в Кольмаре в 1488 году, был хорошим художником, а также искусным гравером. Известно более ста двадцати его работ, наиболее значительные из которых - "Христос, несущий свой крест", "Битва христиан" (которую ведет против неверных апостол святой Иаков), обе очень редкие композиции большого размера; "Страсти Иисуса Христа", "Смерть Богородицы" и "Святой Антоний, терзаемый демонами", одна из которых, как утверждают, была раскрашена Михаэлем Анджело. Мы должны добавить (и это обстоятельство еще раз показывает ту прямую связь, которая, как мы уже отмечали, существует между гравюрой и ювелирным делом), что Мартин Шенгауэр также выгравировал пастырский посох и кадильницу, оба очень красивой работы.

Рис. 264.- Факсимиле буквы N из "Гротескного алфавита", выгравированного "Мастером 1466 года".

Израиль ван Мекен (или Мекенем), предположительно ученик Франциска ван Бохольта, поскольку он работал у Бохольта до 1500 года, является из всех немецких граверов этой эпохи тем, чьи работы наиболее широко известны. В Кабинете гравюр Императорской библиотеки в Париже хранятся три тома его гравюр, содержащие двести двадцать восемь превосходных образцов; среди них следует особо отметить композицию, выгравированную на двух листах одинаковой высоты: "Святой Григорий, воспринимающий Скорбящего в момент мессы". Мы должны ограничиться упоминанием, кроме того, его "Святого Луки, рисующего портрет Девы Марии"; "Святого Одилия, вызволяющего из чистилища своими молитвами душу своего отца, герцога Этихона"; "Иродиады" (рис. 265); и "Лукреции, убивающей себя в присутствии Коллатинуса и других", которая является единственным сюжетом, взятым этим художником из светской истории.

Мы упоминаем Вацлава Ольмутского, который занимался гравированием с 1481 по 1497 год, с особой целью описать аллегорическую гравюру, выполненную его *резцом*; она может дать представление о фантастических тенденциях, наложенных на идеи того времени религиозными разногласиями, возникшими в эту эпоху между несколькими князьями Германии и римским двором. Эта гравюра или, скорее, графическая сатира, большинство аллюзий в которой теперь

утрачено, представляет чудовищную фигуру полностью обнаженной женщины, изображенной в профиль и повернутой влево, ее тело покрыто чешуей, с головой и гривой осла; ее правая нога заканчивается когтистой ступней, а левая - птичьим когтем; ее правая рука заканчивается лапой льва, а левая - женской рукой. Спина этого фантастического существа покрыта волосатой маской, а вместо хвоста у нее шея химеры с деформированной головой, из которой высовывается змеиный язык. Над гравюрой написано: "*Roma Caput Mundi*" ("Рим - глава мира"). По левую руку находится трехэтажная башня, на которой развевается флаг, украшенный ключами Святого Петра. На замке написано: "*Castelagno*" ("Замок св. Angelo); на переднем плане - река, на волнах которой выведено слово "*Tevere*" (Тибр); еще ниже - слово "*Ianrarii*" (Январь), ниже дата 1496: справа на заднем плане - квадратная башня, на которой написано "*Tore Di Nona*" (Башня Ноны); на той же стороне, впереди, - ваза с двумя ручками, в центре нижней части - буква W, монограммная подпись гравера. Наш интерес к этой пластине усиливается датой, которую она содержит; поскольку, будучи выгравированной с помощью *aquafortis*, она доказывает, что Альберт Дюрер неправомерно считается изобретателем этого способа гравирования, более быстрого, чем с помощью *резака*, поскольку самая старая работа Альберта Дюрера, выполненная *с помощью aquafortis*, датируется 1515 годом, то есть на девятнадцать лет позже, чем работа Вацлава Ольмутского.

Рис. 265. "Иродиада", гравюра на медной пластине работы Израэля ван Мекена.

Теперь мы переходим к трем великим художникам, которые в период, когда искусство гравюры достигло самого значительного прогресса, воспользовались им для создания работ, ярко характеризующих каждого мастера соответственно.

Альберт Дюрер, родившийся в Нюрнберге в 1471 году, был энергичным художником и не менее выдающимся мастером *гравюры* и офорта. Мы не собираемся описывать все его работы, хотя все они достойны внимания, но должны довольствоваться упоминанием "Адама и Евы, стоящих у Древа познания добра и зла", небольшой пластины тонкой работы и восхитительного совершенства дизайна; "Страстей Иисуса Христа", в серии из шестнадцати пластин; "Христос, молящийся в Гефсиманском саду", первая работа, выполненная этим мастером с помощью *аквафорта*, тогда еще нового метода, который, будучи менее мягким, чем *резец*, породил идею, которая не рассеивалась в течение некоторого времени, что эта гравюра и некоторые другие были выгравированы на железе или олове; несколько фигур "Богородицы с младенцем Иисусом", которые все отличаются выразительностью и простотой и получили странные *названия* из-за какого-то предмета, сопровождающего их (например, "Богородица с грушей, бабочкой, обезьяной" и т.д.); "Блудный сын".); "Блудный сын, держащий свинью" - композиция, на которой изображен сам художник; "Святой Губерт, молящийся перед крестом, который несет олень" (рис. 266), очень редкая и красивая картина; "Кавалер и его дама"; наконец, "Кавалер смерти", *шедевр*, датированный 1515 годом, с изображением Франциска Сикингенского, которому было суждено стать самым твердым сторонником Реформации Лютера.[42]

Марк Антонио Раймонди, родившийся в Болонье около 1475 года, был сначала учеником Франциска Райболини, а затем Рафаэля,[43] чьему стилю он часто следовал, и в своих композициях делал все возможное, чтобы подражать его чистой и благородной манере. Все в его проектах идеально верно, и все гармонично в *ансамбле* его работ. Большинство его гравюр, сохранившихся до наших дней, очень востребованы, и поскольку любое описание, которое мы могли бы дать, передаст лишь несовершенное представление о совершенстве этих работ, самым сильным свидетельством в пользу их достоинств будет упоминание о высоких ценах, назначенных за некоторые гравюры этого мастера на публичной распродаже, состоявшейся в 1844 году.

Например: "Адам и Ева", гравюра с Рафаэля, 1 010 франков (£40); "Бог , повелевающий Ною построить ковчег" того же мастера, 700 франков (£28); "Резня невинных", 1 200 франков (£48); "Св. Павел, проповедующий в Афинах", 2500 франков (£100); "Вечеря Господня", 2900 франков (£116); "Парижский суд", который считается *шедевром* Марка Антонио, 3350 франков (£134); три пенденции "Фарнезины", 1620 франков (£64 10s.) и т.д. Впоследствии эти огромные цены были даже превышены.

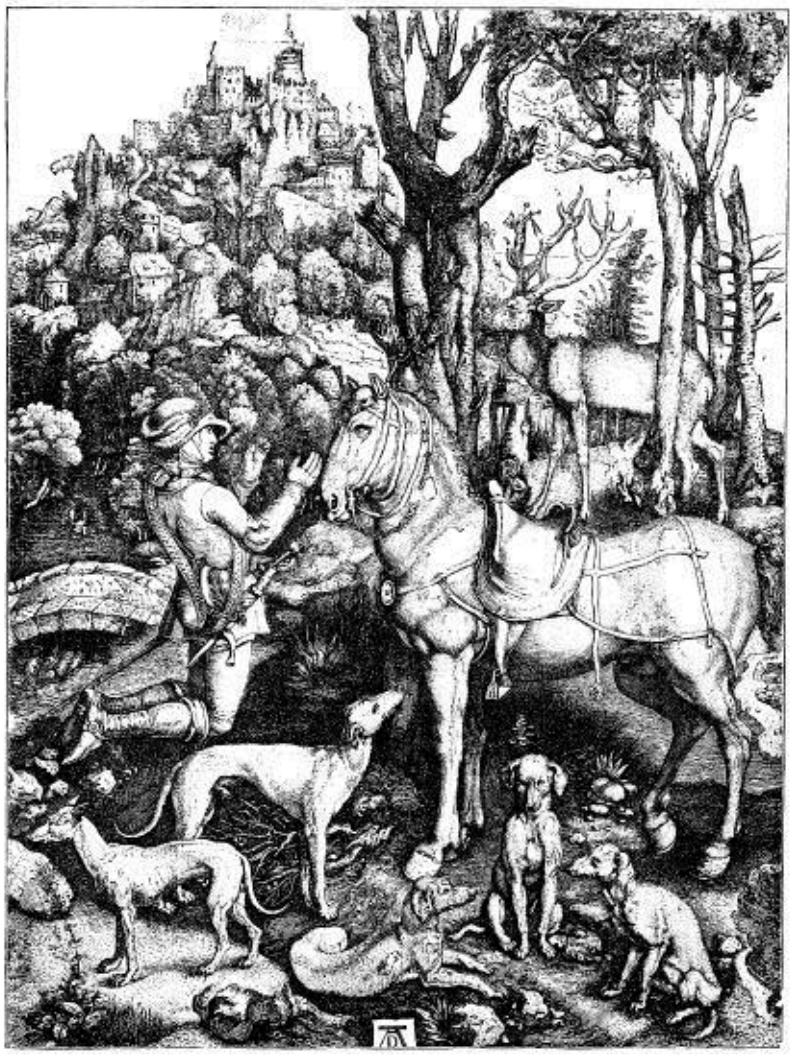


Рис. 266. "Святой Губерт, молящийся перед крестом, который несет олень". Гравировка Альберта Дюрера.

Лукас ван Лейден, родившийся в 1494 году и, как и Альберт Дюрер, искусный живописец, а также искусный гравер, оставил около восьмидесяти листов, среди которых наиболее примечательны "Давид, играющий на арфе перед Саулом"; "Поклонение волхвов"; большое "Ecce Homo", выгравированное художником в шестнадцать лет; "Крестьянин и крестьянка с коровой;"Монах Сергий, убитый Магометом"; "Семь добродетелей"; очень редкая пластина "Маленькая молочница"; наконец, "Путешествие бедной семьи", известны только пять пробных экземпляров; они были куплены за шестнадцать луидоров аббатом Марольским, когда он формировал свой кабинет гравюр, ставший одним из самых богатых дополнений к императорской библиотеке.

Ниже этих знаменитых художников мы можем поставить французского гравера Жана Дюре, родившегося в Лангре в 1488 году, который был золотых дел мастером при Анри II, и выполнил несколько прекрасных аллегорических листов, посвященных интригам короля и Дианы из Пуатье,

а также двадцать четыре композиции из Апокалипсиса; также Пьера Вуайрио (или Вуайрио), гравера и ювелира из Лотарингии, родившегося в 1531 году, который создал множество прекрасных работ до конца века; самая известная из них, обозначенная названием "Бык Фалариса" (илл. 267), изображает тирана Агригентума, затыкающего в медного быка человеческие жертвы, предназначенные для сожжения заживо.

В Италии в ту же эпоху работали Августин из Музи (Агустино де Музис, называемый венецианцем), Джакомо Каральо, Гизис,[44] Энеас Вико; в Германии - Альтдорфер (рис. 268), Георг Пенц,[45] Альдегревер, Жак Бинк, Бартель и Ханс Себальд Бехам (рис. 269), которых называют "Маленькими мастерами"; в Голландии - Тьерри (Дирк) ван Старен.

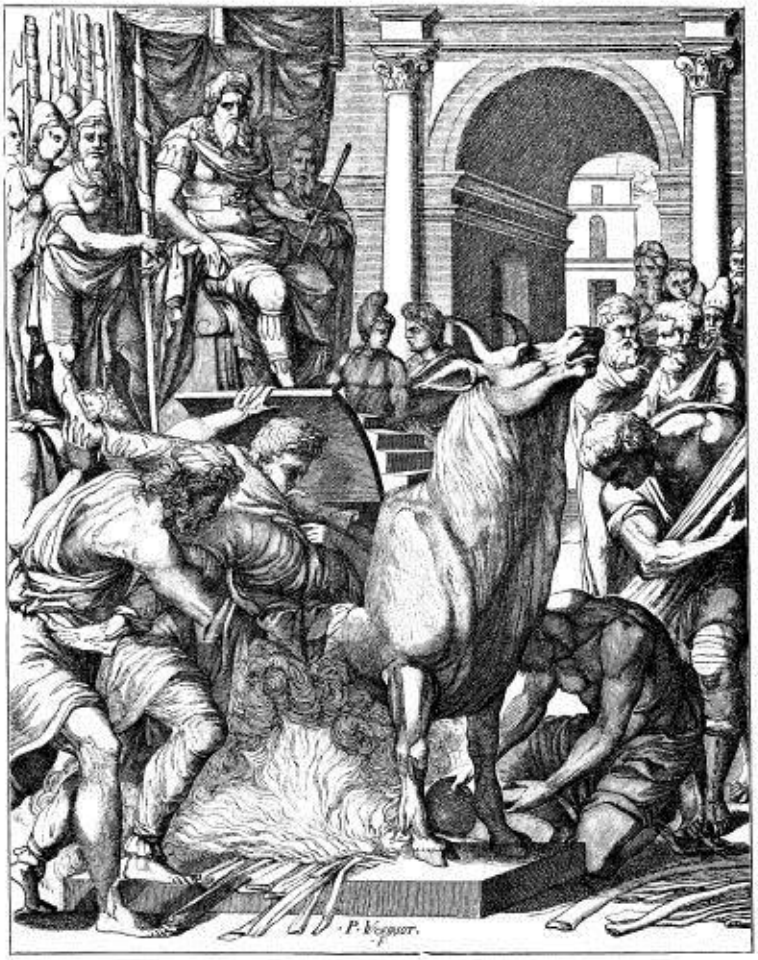


Рис. 267 - "Фаларис, тиран Агригентума, заставляет жертв, предназначенных для сожжения заживо, быть заключенными в медного быка". Гравировка П. Вуайрио. (Французская школа XVI века.)

Рис. 268. "Покой Святого Семейства". Гравировка А. Альтдорфера.

В XVI веке гравюра достигла своего апогея, и в это время Италия и Германия уже не лидировали в этой отрасли искусства, а самые искусные и знаменитые мастера принадлежали Голландии и Франции.

В Голландии это были Генрих Гольциус (или Гольц), родившийся в 1558 году, и его ученики Матхам и Мюллеры, чьи энергичные граверы могут напомнить о блестящих эффектах цвета без потери чистоты замысла; два брата, Боэтиус и Шелтиус Больсваерт, названные так по их родному городу Больсваерт, родившиеся в 1580 и 1586 годах соответственно; Пауль Понтиус и Лукас Ворстерман, родившиеся в 1590 году, чьи гравюры так хорошо передают *кьяроскуро* и цвет Ван Дейка и Йорданса.

Во Франции жил Жак Калло, родившийся в 1594 году, чьи работы были многочисленны и оригинальны и пользовались некоторой популярностью; среди них наиболее достойны внимания "Искушение святого Антония", "Ярмарка мадонны д'Импрунет", "Сад" и "Партер", обе сцены в Нанси; а также несколько серий, таких как "Военные страдания" и т. д. Кроме того, в 1596 году родился Михаэль Ласне, который выгравировал несколько исторических портретов, и Этьен (Стефан) Боде, который воспроизвел восемь больших пейзажей с Пуссена.

Fig. 269.—"Ferdinand I., Brother of Charles V." Engraved by Bart. Beham in 1531.

Рис. 269. "Фердинанд I., брат Карла V". Гравировка Барта. Бехамом в 1531 году.

Отдельного упоминания заслуживает Йонас Суйдероф, родившийся в Лейдене в 1600 году, который, сочетая гравер, офорт и аквафор, придал своим работам исключительный характер. Среди двухсот гравюр этого мастера наибольшее восхищение вызывают "Мюнстерский договор" работы Тербурга и "Бургомистры Амстердама, получающие известие о прибытии королевы Марии Медичи" работы де Кейзера.

Мы уже вплотную подошли к пределам, предписанным нам рамками нашего обзора, если даже еще не вышли за них; но поскольку история гравюры не представляет собой, подобно истории многих других искусств, зрелище тяжкого упадка после периода блеска, мы не можем без сожаления подвести итог, когда еще можно было бы упомянуть множество выдающихся имен среди граверов всех стран.

Кроме того, мы вряд ли смогли бы перейти к другой теме, не упомянув тех людей, чьи работы, действительно, относятся к следующей эпохе, но дата их рождения связана с той, которую мы рассматриваем. Мы не могли бы, по сути, считать, что рассматриваем гравюру, если бы обошли молчанием Ван Дейка, Клода Лоррена и Рембрандта (рис. 270), этих величайших мастеров, которые в равной степени прославились и в живописи, и в гравюре. По правде говоря, мы, пожалуй, не смогли бы сказать о них ничего лишнего.

Кто не знаком хотя бы с несколькими работами Ван Дейка? Этот знаменитый ученик Рубенса оставил в живописи столько же шедевров, сколько и полотен; а в гравюре он умел придать офорту столько *живости* и духа, что его гравюры являются прекрасными образцами для подражания и никогда не были превзойдены. Кто из нас не восхищается пейзажами Клода Лоррена, которые

одинаково замечательны и рассеянным светом, и туманной атмосферой, скрашивающей его блеск? Все мы знаем, что этот мастер создал, словно для отдыха, несколько гравюр, которые по правдивости и меланхолии (*mélancolic*) едва ли превзойдут его чудесные картины. И как можно говорить о Рембрандте, не показавшись банальным? Для его плодовитого и разнообразного таланта, казалось, никогда не существовало никаких трудностей; тема, самая простая и обычная на вид, становилась в его руках основой мастерского замысла; природа, которой он, казалось, придавал новую жизнь, подхватывая самые яркие ее реалии, была для него неисчерпаемым источником мощных композиций.

Упоминания об этих художниках на пороге эпохи, в которую мы не можем их преследовать, должно быть достаточно, чтобы передать некоторое представление о высоте, которой достигло искусство в течение этого столетия. Мы, однако, перечислим после них несколько имен иностранных граверов. Фламандские художники Николас Бергем и Пауль Поттер, оба великие художники-анималисты, оставили несколько гравюр в аквафорте, за обладание которыми спорят любители; англичанин Вацлав Холлар[46] выгравировал "Царицу Савскую" по мотивам Веронезе; голландцу Корнелиусу Вишеру мы обязаны знаменитым "Продавец Рацбана"; флорентийцу Стефано делла Белла - "Вид с Пон-Нёф, Париж". Руперт, принц-палатин (племянник Карла I), был изобретателем меццо-тинто, или черного стиля гравюры; а Уильям Фейторн, англичанин, выгравировал несколько портретов по мотивам Ван Дейка. Франция также представляет нашему вниманию несколько заслуженно прославленных имен. Виды городов Израэля Сильвестра из Нанси очень красивы; Франсуа де Пуали из Аббевиля воспроизвел несколько картин Рафаэля; Жан Песне из Руана, сам художник, гравировал в особенности по Пуссену; Антуан Массон из Орлеана оставил гравюру "Пилигримы из Эммауса" по картине Тициана, которая считается *шеф-поваром*. Наконец, Робер Нантей из Реймса, знаменитый портретист, четыре раза гравировал архиепископа Парижа Перефикса, пять раз - архиепископа Реймса, шесть раз - Кольбера, десять раз - канцлера Франции Мишеля Ле Телье, одиннадцать раз - Людовика XIV и четырнадцать раз - кардинала Мазарина.

Рис. 270 - "Портрет Джона Лютмы, золотых дел мастера из Гронингена". Спроектирован и выгравирован в аквафорте Рембрандтом.

Рис. 271.- "Святая Дева". Гравирована Альдегревером в 1527 году.

СКУЛЬПТУРА.

Происхождение христианской скульптуры.- Статуи из золота и серебра.- Традиции античного искусства.- Скульптура из слоновой кости.- Иконоборцы.- Диптихи.- Высший стиль скульптуры следует за фазами архитектуры.- Кафедральные соборы и монастыри с 1000 года.-Школы Бургундии, Шампани, Нормандии, Лотарингии и т.д. -Немецкая, английская, испанская и итальянская школы.-Николай Пизанский и его преемники.-Положение французской скульптуры в XIII веке.-Флорентийская скульптура и Гиберти.-Французские скульпторы с XV по XVI век.

Неоспоримым фактом является то, что в эпоху, когда император Константин, приняв крещение, обеспечил триумф христианства, произошло своего рода возрождение декоративного искусства, идеи которого тогда были направлены исключительно на возвеличивание новой веры. Построить многочисленные базилики, великолепно украсить их и с помощью резца воплотить в материальной форме спиритуализм Евангелия - таковы были цели этого благочестивого монарха. Золото и серебро были менее щадящими, так как мрамор считался слишком обычным материалом для изображения священных персон божественной иерархии. В Константинополе, в базилике, построенной Константином, на одной стороне апсиды была изображена сидящая фигура Спасителя в окружении Его двенадцати учеников; на другой стороне Христос был представлен также сидящим на троне и в сопровождении четырех ангелов, глаза которых были инкрустированы драгоценными камнями алабанда. Все эти фигуры были выполнены в натуральную величину и сделаны из серебра *с рельефной отделкой*; каждая из них весила от девяноста до ста десяти фунтов. В той же церкви балдахин с рельефным изображением апостолов и херувимов, выполненный из полированного серебра, весил более двух тысяч фунтов. Но это великолепие затмило даже купель из порфира, в которой Константин принял крещение из рук епископа Сильвестра. Часть, откуда стекала вода, была украшена массивным серебром на протяжении пяти футов, и для этой цели было использовано три тысячи фунтов этого драгоценного металла. В центре золотые колонны поддерживали лампаду из того же металла весом в пятьдесят два фунта, в которой во время праздника Пасхи сжигали двести фунтов благовонного масла. Вода в купель наливалась через изображение агнца из чистого золота весом в тридцать фунтов. Справа находилось изображение Спасителя в натуральную величину весом в сто семьдесят фунтов, слева - статуя Иоанна Крестителя такого же размера, а семь серебряных оленей, установленных вокруг купели и наливающих воду в бассейн, гармонировали по своим размерам и материалам с остальными фигурами.

Рис. 272.- Алтарь Кастора (галло-римская скульптура), обнаруженный в 1711 году под хором собора Нотр-Дам в Париже.

Мы не станем утверждать, что эти произведения, помпезно перечисленные библиотекарем Анастасием, соответствовали по чистоте и возвышенности стиля богатству использованных материалов; напротив, мы знаем, что для того, чтобы соответствовать желаниям могущественного императора, были найдены художники, которые путем простой замены голов, атрибутов или надписей без всякого стеснения превращали Юпитера в Бога-отца или Венеру в Деву. Крупные города еще не были очищены от бесчисленной толпы статуй, украшавших их; и только в провинциях, удаленных от метрополии, изображения ложных богов были погребены под обломками их разрушенных храмов (рис. 272 и 273).

На самом деле, прежде чем искусство приняло или, скорее, создало систему христианского символизма, было совершенно необходимо заимствовать элементы своего существования из славных материалов прошлого и даже подражать произведениям языческого искусства.

В Греции больше, чем где-либо еще, - а под Грецией мы подразумеваем Константинополь, - статуарное искусство сохранило при Константине и его первых преемниках определенную степень силы, которую мы могли бы назвать оригинальной. Дизайн по-прежнему придерживался красивых форм, а в расположении предметов долгое время применялись принципы древних, как будто инстинктивно. Хотя художники больше не изучали природу, они, во всяком случае, были окружены прекрасными моделями, которые направляли их с некоторой властностью.

Рис. 273.- Алтарь Юпитера Церена (галло-римская скульптура), обнаруженный в 1711 году под хором Нотр-Дам в Париже.

Мы уже видели, что среди варварских вождей, вторгшихся в империю Цезарей и севших на императорский трон Рима, были и такие, которые в определенный период провозгласили себя если не защитниками изящных искусств, погрузившихся в оцепенение, то, по крайней мере, хранителями греческих и римских памятников, относящихся к самой благородной эпохе искусства. Статуи больше не разбивали, надписи и барельефы перестали уродовать, триумфальные арки (рис. 274), дворцы и театры были в почете, вернее, оставались на своих местах. Но над художественным миром нависла какая-то мертвенность, и нескольких подобных проявлений сочувствия было недостаточно, чтобы оживить его изнеженный дух; необходимо было, чтобы период покоя был полностью завершен - период, который, по мнению Провидения, возможно, был фазой глубокого созерцания или подготовительного развития.

Тем не менее, хотя искусство, дающее жизнь мрамору и бронзе - высокий стиль скульптуры - находилось в неподвижном или ретроградном состоянии, более низкий вид, который мы можем назвать бытовым, сохранял некоторую степень активности. Например, в те времена у великих особ был обычай посылать в подарок диптихи из слоновой кости, на внешней стороне которых были вырезаны барельефы, напоминающие о каком-либо памятном событии. Монархи, вступая на

престол, имели обыкновение дарить диптихи такого рода губернаторам провинций и епископам, а последние, чтобы засвидетельствовать доброе понимание, существующее между гражданскими и религиозными властями, ставили диптих на алтарь. Свадьба, крещение или любой успех давали повод для представления диптихов. На протяжении двух столетий художники жили только этой работой. Нужны были события совершенно экстраординарного характера, чтобы вызвать создание какого-либо памятника настоящей скульптуры.

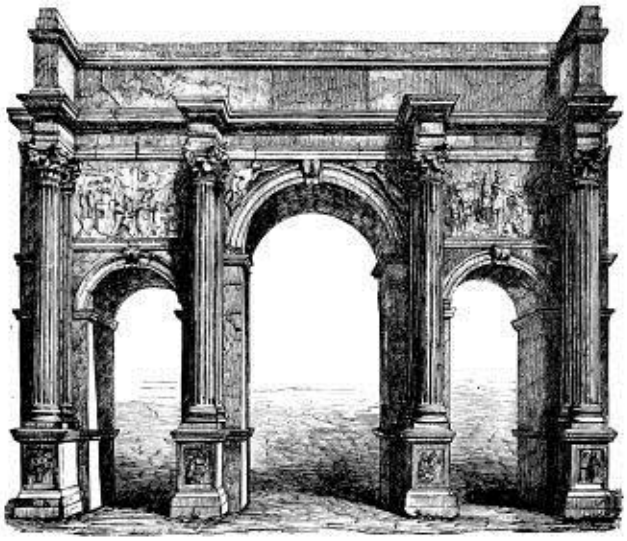


Рис. 274 - Реставрация римской триумфальной арки с барельефами.

В VI веке упоминаются такие замечательные соборы, как Рим, Трев, Мец, Лион, Родез, Арль, Бурж, аббатства Сен-Медар в Суассоне, Сен-Уан в Руане и Сен-Мартен в Туре; и все же стены этих сооружений были лишь голым камнем, без орнамента и скульптуры. "Чтобы стать живыми камнями, - говорит М. Ж. Дюсеньер, , - им пришлось ждать другой эпохи". Весь орнамент был нанесен исключительно на алтарь и крестильную купель. Гробницы даже великих особ отличаются самой примитивной простотой". (Рис. 275.)

Древняя Галлия, несмотря на все свои бедствия, все же сохранила в некоторых частях своей территории людей или, скорее, группы людей, в сердцах которых культивирование искусства все еще оставалось живым принципом. Так было в Провансе, вокруг архиепископов Арля; в Австрии (Мец), около трона Брюнехо; в Бургундии, при дворе короля Гонтрана. Большинство работ и даже имена этих художников сегодня утрачены, но история зафиксировала это движение, которое было как бы счастливым звеном, призванным сократить решение проблемы преемственности художественной традиции.

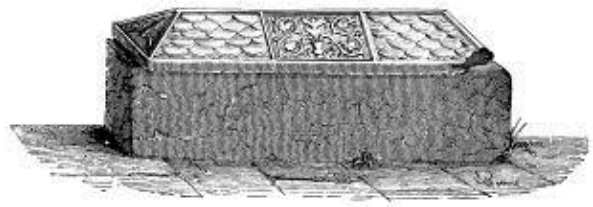


Рис. 275.- Каменная гробница одного из первых аббатов Сен-Жермен-де-Пре в Париже.

В то время, когда греческое искусство в своем вырожденном состоянии опустилось до уровня простого ювелирного дела, бросая на Европу лишь бледный и слабый свет; когда художники, изображая священные или профанные предметы, довольствовались простыми медальонами из бронзы, золота или серебра, которые обычно вставлялись в святилище или вешались на стены, за морями оживало византийское искусство, в котором эллинские реминисценции сочетались с христианскими чувствами.

В VIII веке, в эпоху восстания иконоборцев против изображений всех видов, византийская скульптура приобрела характерные черты: строгость очертаний, скудость форм, удлинение пропорций в сочетании с большой пышностью костюма; все выражало печальную покорность и дорогостоящее величие. Монументальная скульптура этой эпохи, однако, почти полностью исчезла, и мы были бы почти лишены точных сведений о состоянии искусства на протяжении нескольких столетий, если бы не многочисленные диптихи, которые в некоторой степени восполняют этот недостаток. Многие из этих священных диптихов были изысканно выполнены. Гори в своем "Trésor des Diptyques", написанном на латыни и опубликованном во Флоренции в 1759 году, делит эти памятники на четыре класса: диптихи, предназначенные для принятия имен новокрещенных; те, на которых были написаны имена благодетелей церкви, государей и пап; и те, которые предназначались для сохранения памяти о верующих, умерших в лоне церкви (рис. 276). Их внешняя поверхность обычно представляла какую-нибудь сцену из Евангелистов, в которой Христос особенно изображался молодым и безбородым, его голова прославлена нимбом без креста. Чем больше осуждались эти изображения, тем больше почитатели старались увековечить их использование. Греческие художники, не найдя средств к существованию в своей стране, в таком количестве перебрались в Италию, что папы Павел I, Адриан I и Паскаль I возвели монастыри для их приема. Под влиянием этой иммиграции искусство, которое на Западе прорастало в неопределенном состоянии между слабым оригинальным стилем и неуклюжим подражанием, было вынуждено принять свой собственный характер, и это обязательно был византийский характер; то есть манера, которая была твердой, четкой и, в целом, впечатляла определенным внушительным благородством стиля. Этот стиль достиг тем большего успеха, что его иллюстрировали очень выдающиеся художники, которым Карл Великий покровительствовал как полностью соответствующим великолепию его идей; а также потому, что богатство орнамента, которое сочеталось в этом стиле с его работами, могло сделать его приятным для населения.

Королевские дворцы Экс-ла-Шапель, Годдинга, Аттиниакум и вилла Теодониса, а также монастыри Сент-Арнульф, Трев, Сент-Галл, Зальцбург и Прюм ощутили благотворное влияние, которое Карл Великий оказывал на все виды искусства. До 1793 года в этих различных местах все еще можно было увидеть драгоценные остатки, восходящие к VIII веку; они свидетельствовали о том, что, помимо византийского влияния и неся на себе отпечаток простых христианских чувств, скульптура все еще сохраняла, благодаря ломбардскому господству, некоторые из великих традиций античности.

Этот союз принципов привел к появлению целого ряда произведений, обладающих замечательным характером. Основание аббатств Сен-Миель (Лотарингия), Иль-Барб (близ Лиона), Амберней и Роман; возведение нескольких великих монастырей в Эльзасе, Соассоне, Бретани, Нормандии, Провансе, Лангедоке и Аквитании; строительство важных церквей Меца, Туля, Вердена, Реймса, Аутуна и т. д.; реставрация аббатств Безе, Сен-Галль, Сен-Бенинь в Дижоне, Ремиремон, Сен-Арнульф-ле-Мец и Люксей, имевших достаточное значение, чтобы занять огромное количество художников, архитекторов и скульпторов, которые, подобно монаху Гунделандусу, аббату Лоресгейма, обращались с компасом и молотком с таким же авторитетом, как и с распятием. Ничто не могло сравниться с великолепием некоторых монастырей, которые были совершенными центрами гения и мастерства, в которых все изящные искусства объединялись и помогали друг другу; руководил ими, возможно, мастер, который сам был вдохновлен чувством возвышенного производства (рис. 277).

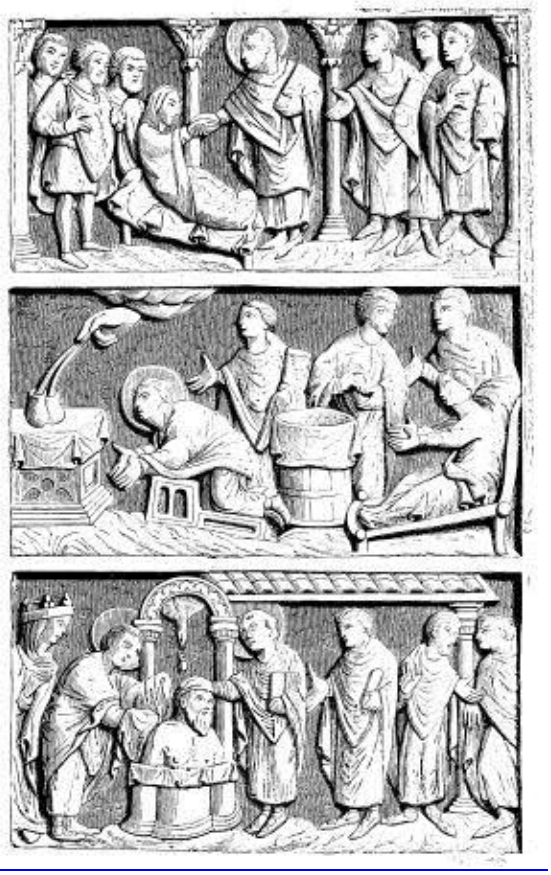


Рис. 276.- Диптихи из резной слоновой кости XI века. (Коллекция М. Риголлота, Амьен).

В первом отделении изображен святой Реми, епископ Реймский, исцеляющий паралитика; во втором - святой Реми исцеляет больного, призывая таинство на алтарь; в третьем - святой Реми, при содействии святого епископа, крестит короля Хлодвига в присутствии королевы Клотильды и получает от Святого Духа священную *ампулу*.

Тем не менее, небольшие образцы скульптуры и резьбы составляли основную работу художников восьмого века. От выполнения более крупных объектов их удерживал страх перед иконоборцами, которые все еще продолжали свой курс на разрушение, и после смерти Карла Великого его стало намного меньше из-за гражданских войн и нашествий, которые во всех направлениях останавливали или разрушали архитектурные произведения. Святыню или алтарь еще можно было спасти, но церковный фасад или дверной проем защитить было невозможно, и наследственная ненависть, с которой князья преследовали друг друга, не преминула отразиться на их изображениях. В те времена не было ни художников, ни монахов; каждый становился солдатом, и общая опасность придавала нашим встревоженным предкам некоторую энергию.

Когда эти нашествия почти прекратились в Европе, сами бедствия, которые они вызвали, в некоторой степени способствовали прогрессу архитектуры и скульптуры. Прежде всего, возник целый ряд новых зданий, вызванных потребностью в новых сооружениях для общественного богослужения; церковь, имея тысячу бедствий, которые нужно было устранить, построила или восстановила ряд монастырей, которые приобрели определенный индивидуальный характер. Соборы в Осере, Клермоне, Туле, церковь Святого Павла в Вердене, аббатства Монтье-ан-Дер и Горзе, Мюнстер, Клюни, Селле-сюр-Шер и т. д. были особенно украшены скульптурными особенностями этой эпохи. Множились рельефные распятия, введение которых в монументальную скульптуру произошло не ранее понтификата Льва III. В арочных нишах над дверными проемами друг напротив друга размещались изображения хороших и плохих людей; поклонение Деве Марии прославлялось во всех видах художественных произведений; словом, скульптура была представлена повсюду с необычайным богатством. Ничто не избежало, так сказать, роскошного

разрастания: *амвоны*,[47] сиденья, арки, крестильные купели, колонны, карнизы, колокольни, горгульи - все, словом, свидетельствовало о том, что скульптура и камень теперь находились в полной гармонии. Почти все фигуры были одеты в римском стиле, в короткую тунику и хламиду, застегнутую на плече; это по-прежнему оставалось придворной одеждой, а значит, единственной подходящей для изображения возвышенных последователей христианства.

Рис. 277 - Барельеф в аббатстве-церкви Сен-Дени; репродукция древней статуи Дагоберта I, уничтоженной в IX веке.

Следует отметить, что памятники этой эпохи, как правило, не имеют ни дат, ни имен скульпторов. Не более пяти-шести главных художников или руководителей художественных работ этого периода упоминаются по имени в исторических записях. Среди них, однако, Тутилон, монах из Сен-Галля, который одновременно был поэтом, скульптором и художником, украсив своими работами церкви Майенса и Меца; Гюг, аббат из Монтье-ан-Дер; Осте, аббат из Сент-Арнульфа, в епархии. Арнульфа в епархии Меца; Морар, который при содействии короля Роберта перестроил в конце X века старую церковь Сен-Жермен-де-Пре в Париже; наконец, Гийом, аббат Сен-Бенигнус в Дижоне, который взял под свое руководство сорок монастырей и стал главой школы искусств, а также руководителем в религиозных вопросах. Двери церквей Аваллона, Нантуа и Вермантона, выполненные в эту эпоху, свидетельствуют о строгости усовершенствованного вкуса; и можно сказать, что этот аббат Гийом, в течение долгих лет руководивший целым рядом художников, которые в свою очередь также стали главами школ, оказал на французское искусство такое же сильное влияние, как Николай Пизанский на тосканское в следующем веке.

Но хотя бургундская школа охватывала своим влиянием весьма обширную сферу, она не преминула найти на древней галльской земле искусных и трудолюбивых соперников. Районы Мессина, Лотарингии, Эльзаса, Шампани, Нормандии, Иль-де-Франса - словом, все различные центры Юга - располагали многочисленными художниками, каждый из которых накладывал на свои произведения отпечаток особой индивидуальности.

В то время как во Франции царила такая активность, Италия еще принимала столь незначительное участие в возрождении искусства, что в 976 году Петр Орсеоло, дож Венеции, задумав перестроить базилику Святого Марка, был вынужден вызвать из Константинополя архитекторов и художников.

Однако во Франции, как и во всей остальной Европе, наступил период сдерживания прогресса, когда при приближении 1000 года все население охватил идеальный страх, что конец света

близок; но когда эта дата была пройдена, все школы искусства энергично принялись за работу, и по всей Европе во всех направлениях возникли самые замечательные памятники романской архитектуры.

Именно тогда художники Бургундии построили и украсили, среди прочих церквей и монастырей, аббатство Клюни, апсида которого состояла из смелого купола, поддерживаемого шестью колоннами высотой тридцать шесть футов, из киполинского и пентеликанского мрамора, с капителями, карнизами и фризами, вырезанными красками и украшенными бронзой. В Лотарингии они работали в соборах Туля и Вердена, а также в аббатстве Сен-Витон. В епархии Меца Гонтран и Аделард, прославленные аббаты Сен-Трюдона, покрыли Хасбайе новыми постройками. "Аделард, - говорит летописец, - руководил строительством четырнадцати церквей, и его расходы были столь велики, что имперской казны едва ли хватило бы на них". В Эльзасе одновременно возникли собор в Страсбурге и две церкви в Кольмаре и Шелештадте, а в Швейцарии - собор в Базеле. Эти великолепные сооружения до сих пор стоят, демонстрируя силу и величественную простоту, с которой искусство скульптуры могло воплощать свои идеи, и, оказывая помощь архитектуре, демонстрировать, так сказать, веру, которая им двигала. Именно в этом веке Фульберт, епископ Шартра, который, несомненно, был также скульптором, руководил реставрацией своей церкви, великолепие которой до сих пор вызывает всеобщее восхищение. Искусство не меньше отличилось и в оформлении некоторых пристроек, сделанных в то время к уже существующим зданиям. Дверные проемы церквей Лаона, Шатодуна и Сен-Айольт в Провине, грандиозные произведения самых ранних лет двенадцатого века, уступают пальму первенства лишь великолепному внешнему орнаменту аббатства Сен-Дени, выполненному между 1137 и 1180 годами. Аббат Шугер, который сам был выдающимся художником, не называет ни одного из скульпторов, на чье попечение была возложена эта важная задача. Нам также неизвестны имена скульпторов статуй Дагоберта и королевы Нантильды, его жены, а также художников большого золотого распятия, подножие которого было украшено барельефами, и фигуры Христа, которая, по словам Сугера, имела "поистине божественное выражение". Имена скульпторов соборной церкви Парижа также скрыты от нашего восхищения. Можно предположить, что здесь собрались художники, охваченные одним и тем же вдохновением, единым настроением как в мыслях, так и в действиях, чтобы создать свои произведения; одни ваяли из мрамора саркофаг Филиппа Французского; другие населяли крышу и апсиду высокими фигурами и длинной галереей библейских сюжетов; третьи украшали фасад и экстерьер статуями, все самого разного характера, но все, казалось, объединялись в выражении одних и тех же чувств и одной и той же веры (рис. 279).

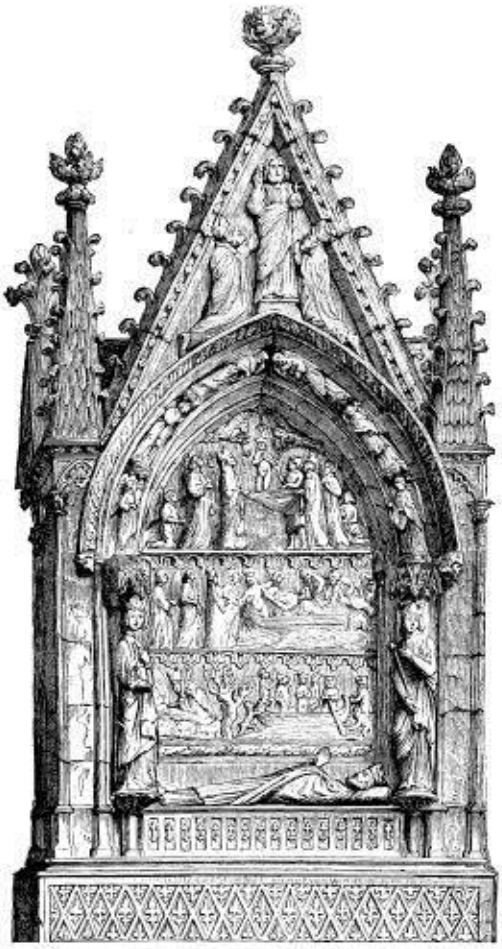


Рис. 278 - Гробница Дагоберта, выполненная по приказу Людовика Святого в аббатстве-церкви Сен-Дени. На ней изображен король, унесенный демонами после смерти в адскую кору, откуда его спасают ангелы и отцы Церкви. (Тринадцатый век.)

В двенадцатом веке бургундские художники продолжили свои чудесные работы. Гробница Гуго, аббата Клюни; дверной проем монастыря Сен-Жан, церковь Сен-Лазар в Аутене; неф и западный фасад Семюр-ан-Оксуа - все это работы этой школы и этой эпохи.

Рис. 279 - Внешний барельеф Норте-Дам в Париже, изображающий граждан, помогающих бедным ученым. (Работа Жана де Шелле. Дата 1257 г.).

Школа Шампани воздвигла в память о графе Генрихе I в церкви Святого Этьена в Труа гробницу, окруженную сорока четырьмя колоннами из позолоченной бронзы, над которыми возвышалась серебряная плита, на которой в лежачем положении были установлены статуи графа и одного из его сыновей; барельефы из бронзы и серебра, изображающие Святое Семейство, небесный двор, ангелов и пророков, окружали этот памятник. Гробница графа Генриха была триумфом скульптуры в металле; в то время она превосходила все другие гробницы во Франции, так же как Реймскому собору суждено было в скором времени превзойти все остальные.

В Нормандии мы находим тот же энтузиазм, то же рвение, то же мастерство в искусстве; и там, по крайней мере, мы узнаем имена некоторых художников: Отто, строитель собора в Сеезе; Гарнье из Фекампа; Анкетиль из Пти-Вилля и т. д. Каменщики и скульпторы тоже составляли в эту эпоху многочисленную и могущественную корпорацию.

На юге Асквилин, аббат Муассака, близ Кагора, украсил прекрасными статуями клуатр и фасад своей церкви, а по бокам апсиды прикрепил Распятие, столь искусно вырезанное, что считалось, будто оно исходит от божественной руки ("ut non humano, sed divino artificio facta"). В Оверни, Провансе и Лангедоке было выполнено множество других важных скульптурных работ. Но главным шедевром, сочетающим в себе различные стили южных школ, является знаменитая церковь Святого Трофима в Арле, фасад которой, где широта и изящество греческого стиля сочетаются с чистейшей христианской простотой, переносит воображение в самые светлые эпохи этого искусства.

В конце XI - начале XII века мастерские скульпторов в округах Мессина и Лотарингии были в самом разгаре. Несколько великолепных церквей были уничтожены пожаром, в частности, Верденская, и все население помогало деньгами или трудом в восстановлении этих сооружений. Это был совершенный художественный крестовый поход, в котором несколько епископов и аббатов, которые были не только искусными художниками, но и духовными вождями, играли ведущую роль.

В Эльзасе искусство утвердило свои позиции в великолепном Страсбургском соборе,[48] своего рода вызов, брошенный художникам по ту сторону Рейна, которые не смогли, даже в Кельне, возвести здание такой огромной высоты или украсить его таким разнообразным множеством статуй. Несмотря на то, что он в большей степени относится к XIII веку, его можно считать отправной точкой грандиозных работ, выполненных ассоциацией масонов, которые отметили своими иероглифами камни этого здания, как и всех других, выполненных ими в долине Рейна, от Дюссельдорфа до Альп.

КЛОВИС I. И КЛОТИЛЬДА, ЕГО ЖЕНА.

Статуи, ранее находившиеся у входа в церковь Нотр-Дам в Корбейле. Двенадцатый век.

Однако мы можем предположить, что Германия также не осталась в стороне от влияния этой художественной школы, поскольку среди современных памятников есть несколько, выполненных в стиле, который явно свидетельствует о влиянии соседней страны Эльзаса.

Образцом фламандского искусства того времени является церковь Святого Гудула в Брюсселе, стиль которой особенно богат декоративными элементами, заимствованными из церквей на берегах Рейна, Мозеля, Сарры и Верхнего Мёза.

Если охватить одним взглядом французские, немецкие и фламандские скульптурные произведения, то во всех, несмотря на преобладание той или иной школы, можно выделить один

оригинальный и особый тип. Его характерными чертами являются вытянутые лица со спокойным, созерцательным и покаянным выражением; жесткость позы и некая экстатическая неподвижность, а не оживление; драпировки с мелкими узкими складками и плотно прилегающие, как будто намокшие; жемчужная бахрома или ленты, украшенные драгоценными камнями (рис. 280). Мы видим возвышающиеся статуи; на гробницах множатся изображения различных личностей; греческое искусство исчезает, и его утонченные теории уступают место христианскому чувству; мысль одерживает верх над простой формой; символизм заявляет о себе и становится наукой.

Рис. 280.- Статуя Хлодвига I, ранее находившаяся в паперти Сен-Жермен-де-Пре, Париж. (Двенадцатый век.)

Но давайте обратим свой взор на Италию. Едва Венеция подняла свой высокий купол, как Пиза тоже захотела его иметь. Многие тосканские корабли, вышедшие в море для новых завоеваний, привозили из Греции бесконечное множество памятников, статуй, барельефов, капителей, фризов и различных фрагментов; и тосканцы, наиболее организованная раса в Европе для полного восприятия всей красоты форм, были призваны черпать свое вдохновение в реликвиях древних произведений искусства. Энтузиазм стал всеобщим. В 1016 году Бускетто, считавшийся первым архитектором своего времени, взялся за строительство Пизанского собора, где древние фрагменты до сих пор заметны среди произведений более современного творчества: своего рода голографическое завещание, пользу от которого последователи искусства Фидия передали потомкам. Ученики Бускетто, принимая импульс его мастерской руки и воспроизводя его идеи, вскоре распространились по всему полуострову, и возникли соборы Амальфи, Пистойи, Сиены и Лукки, византийский характер которых отличался от ломбардского стиля, представленного Миланским собором. Можно было подумать, что из лона земли рождаются статуи, которые, как по волшебству, населяют каждый пьедестал, и что с небес спускается луч, который оживляет их возвышенное выражение. Искусство литья из бронзы, доселе почти неизвестное в Италии, стало там таким же естественным, как и искусство резьбы по камню.

В то время как на Западе искусство переживало такой подъем, на Востоке оно скатилось на самую низкую ступень упадка, в тот период, когда Византии одновременно угрожали болгары и крестоносцы; хотя на какое-то время оно, казалось, возродилось благодаря усердию Василия Македонского, Константина VIII и некоторых их преемников. Восточная скульптура исчезла, когда латиняне разграбили древнюю столицу первого христианского императора (1204 год).

С наступлением тринадцатого века, которому суждено было стать великим веком христианской архитектуры и скульптуры, художники больше не смотрели, как до сих пор, на Византию, они полагались на себя; и хотя некоторые колебания еще могли ощущаться, они находили вокруг себя образцы, которым могли подражать, традиции, которым могли следовать, и мастеров, к которым могли прислушиваться. Христианское искусство теперь имело независимое существование, и различные школы утверждали свои стили, которые с каждым днем становились все более четкими, мощными и оригинальными.

"Стиль головы Христа в Амьене" (рис. 281), - говорит М. Виолле-ле-Дюк, пишущий на эту тему, - "полностью заслуживает внимания скульпторов. Эта резьба обработана так же, как и греческие головы , называемые эгинетическими. Здесь та же простота модели, та же чистота очертаний, тот же стиль исполнения, одновременно широкий и тонкий. Она хорошо передает черты Христа как человека: сочетание сладости с твердостью, серьезность, лишенная печали".

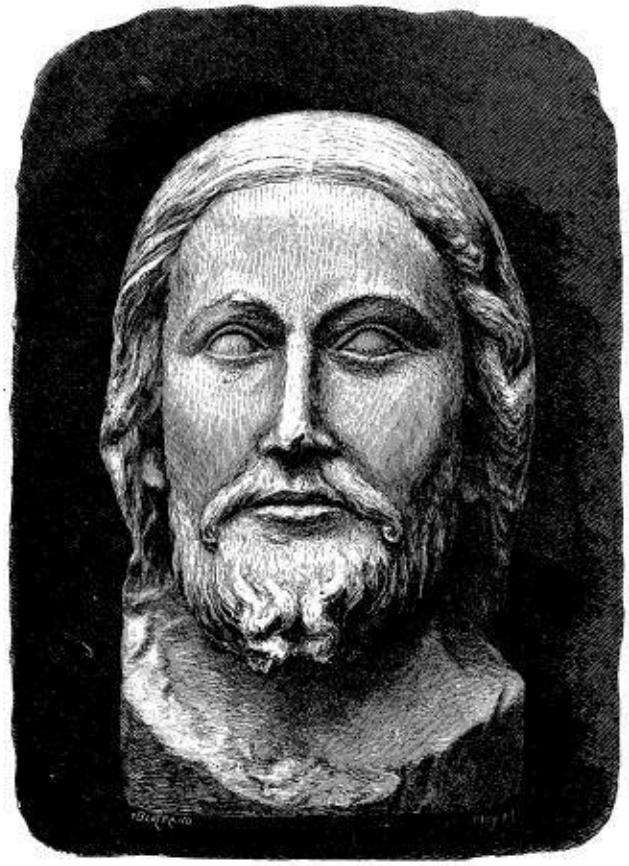


Рис. 281. "*Амьенский красавец*" - статуя Христа в передней части Амьенского собора. (Тринадцатый век.)

Здесь не место для подробных сравнений между различными манерами и стилями; даже простое перечисление многочисленных памятников, которые породил этот пылкий век, может оказаться утомительным. Мы называем его "пылким веком", и это вполне оправдано, ведь в то время, когда целый мир художников-скульпторов орнаментов и фигур посвящал себя самым тонким и чудесным произведениям скульптуры (рис. 282), ни один из них, похоже, не желал демонстрировать свое личное отличие. Например, мы видим, что многие скульпторы отбросили все претензии на индивидуальные заслуги и дошли в своем самоотречении до того, что вместо собственных имен начертали имена Девы Марии на резьбе церквей, которые они обогатили своими лучшими работами: "Hoc panthema pia cælaverat ipsa Maria".

В Германии христианское искусство особенно возвысилось в Саксонии, а Дрезден, который справедливо называют немецкими Афинами, может датировать свои архитектурно-скульптурные украшения десятым веком. На берегах Рейна, в Кельне, Кобленце и Майенсе, мы снова находим школу Сен-Галль, которая, будучи основана в 971 году под покровительством Ноткера, епископа Лаодикии, оставила свой след в течение двух столетий в ряде замечательных работ.

Англия еще в седьмом веке призвала к себе на помощь некоторых французских "мастеров по камню" и лучших рабочих, и впоследствии она продолжала делать это для строительства и украшения своих лучших религиозных сооружений. Вильгельм Сенский, очень искусный художник (*artifex subtilissimus*), приступил в 1176 году к восстановлению Кентерберийского

собора. Нормандские и французские художники также восстановили аббатства Кройланд и Уэрмут, а также Йоркский собор, уже обогащенный византийской и французской скульптурой.

Испании и Португалии, земля которых долгое время была театром непрекращающегося конфликта между двумя расами, исповедующими две непримиримые религии, было суждено унаследовать от этих самых столкновений создание уникального характерного стиля искусства. Переняв византийский стиль, мавры лишили его характера простой серьезности и заставили гармонировать с тенденциями своего утонченного чувственности. Даже когда христианское искусство смогло безраздельно властвовать, оно не могло не испытывать влияния зданий, возведенных маврами; о том, что этот союз архитектурных и скульптурных стилей привел к созданию шедевров, свидетельствуют соборы Куэнки, Виттории, а также некоторые части соборов Севильи, Барселоны и Луго в Галисии.

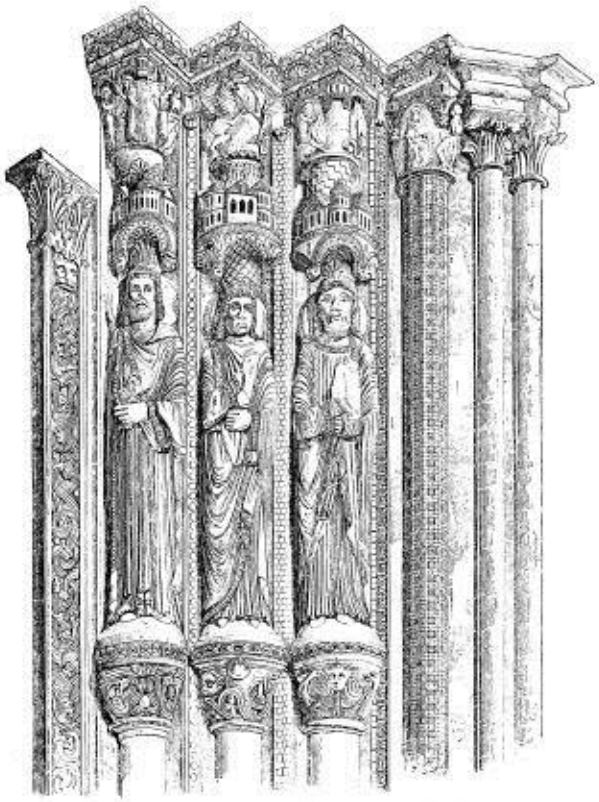


Рис. 282.- Статуи на южном крыльце Буржского собора. (Двенадцатый век.)

Сицилия и Неаполитанское королевство следовали за движением, совершавшимся в других странах Европы; но и здесь ощущалось влияние различных иностранных импортов. Некоторые из них были греческого происхождения, пришедшие из Византии; некоторые - северного, из Нормандии и, возможно, из Германии; большинство, однако, из Испании, особенно из важной школы Арагона.

"Николай Пизанский, - говорит Эмерик Давид, - родился в конце двенадцатого века в городе, населенном греческими мастерами и учениками этих мастеров и полном греческих памятников всех эпох; город можно назвать полностью греческим. У него хватило здравого смысла презреть произведения своего времени и посвятить себя более возвышенному созерцанию *шеф-поваров* Древней Греции. Это доказательство несомненной проницательности и высокого вкуса с его стороны не могло не привести к весьма заметному прогрессу. Но преждевременное изучение античности не является столь надежным проводником к желаемой цели, как созерцание природы, к которому усердно прикладывал свои усилия Гвидо Сиенский, его современник, а чуть позже Чимабуэ и Джотто, наученные, возможно, его ошибками". Однако нет никаких сомнений в том, что первое развитие христианской скульптуры в Италии, несомненно, следует отнести к Николаю

Пизанскому. Тем не менее, у него было несколько соперников, которые вполне могли составить ему достойную конкуренцию. Среди них Фуччо, скульптор великолепной гробницы королевы Кипра в церкви Сан-Франческо во Флоренции, а также Марчионе из Ареццо, который в 1216 году вырезал свое имя на дверном проеме церкви этого города. Джованни из Пизы, сын Николая, изваявший множество прекрасных работ в Ареццо, Пистойе и Флоренции и даже превзошедший себя в Кампо Санто в Пизе, возможно, самом замечательном памятнике в христианской Европе, был поставлен некоторыми гораздо ниже своего отца как скульптор, из-за обвинения, выдвинутого против него в отказе от греческого стиля. Но на самом деле этот отказ был настоящей чертой гения и составляет его славу; ведь, пренебрегая формой в некоторой степени, он смог довести религиозный идеализм и силу выражения до самых высоких пределов. Поэтому мы должны считать Джованни и Маргаритоне, учеников Николая; Андреа Уголино, ученика Джованни; Аньоло и Агостино из Сиены; и знаменитого Джотто, который был одновременно архитектором, скульптором и художником, настоящими возродителями искусства. Действительно, этих великих художников можно назвать создателями христианской скульптуры в Италии - искусства, в котором одновременно сияли серьезность композиции, изящество и легкость поз, простота подражания, возвышенность чувств; словом, все великие гармонии стиля, который, казалось, дышал гимном любви и веры.

Благодаря мастерским Аньоло и Агостино Сиена, маленький городок, напоминающий древнюю Сициону, такой слабый в политическом отношении и в то же время такой образованный и отточенный, некоторое время была соперницей Пизы, вплоть до того момента, когда Флоренция вобрала в себя художественное великолепие этих двух городов. Флоренция, как дом искусств, стала центром излучения, откуда художники разлетелись по всей Италии, а из Италии распространились среди всех народов Европы.

К концу XIII века флорентийские церкви, над которыми объединили свои усилия братства, и некоторые гражданские здания этого богатого и процветающего города были заполнены статуями. Основание муниципального дворца в 1282 году и собора в 1298 году сделало эти два прекрасных здания настоящими музеями скульптуры, в которых среди работ восточных художников выделяются работы Джованни из Ареццо и Джотто. Агостино и Аньоло из Пизы выполнили в это время несколько великолепных образцов в Санта-Марии в Орвието, Сан-Франциско в Болонье, в подземной церкви Ассизи и т. д. Наконец, Андреа из Пизы, современник Джотто, умерший только в 1345 году, извлек из античности все, что могла позаимствовать христианская скульптура; то есть он соединил возвышенность как формы, так и выражения. В Пизе - капелла Санта-Мария-а-Понте, во Флоренции - кампанила и придел Санта-Мария-де-Фьори, дверь Сан-Джованни, в соборе Пистойи - гробница Чино - все это многочисленные шедевры, над которыми, однако, старый пизанский мастер с гордостью возвышал работы своего сына Нино. Этот молодой художник, вырезавший памятник Скалигерам в Вероне, стал, по сути, достойным последователем школы, признавшей Андреа своим вождем. Якопо делла Кверча и Никколо Аретино также обогатили великолепными произведениями города Сиена, Лукка, Болонья, Ареццо, Милан и Флоренция. Но когда в 1424 году гробница Якопо делла Кверча закрылась, возвышенным судьбам искусства, казалось, пришел конец, и вскоре оно стремительно пошло на убыль. В Венеции к моменту смерти Филиппо Календарио, которая произошла в 1355 году, итальянская скульптура уже в значительной степени утратила свое благородство и энергичность стиля.

Итальянская скульптура (рис. 283), по замечанию Эмерика Давида, поднялась высоту возвышенного, стремясь лишь к простому и точному подражанию природе. Таким же образом французская скульптура всегда подражала своему трансальпийскому сопернику, но, чтобы достичь той же цели, подражание шло другим путем. В Италии искусство возводило себя к идеалу путем внимательного изучения греческих форм; в то время как по эту сторону Альп, когда этого требовали чувства, формой если не жертвовали, то, по крайней мере, пренебрегали. Французское искусство проявляло больше уважения к ортодоксальности христианской мысли; оно не вносило в святая святых ни одной из тех профанических и материальных идей, которые могли быть навеяны

мраморами Греции. Несмотря на преобладавшую повсюду остроконечную архитектуру, французская скульптура, исполненная красноречивого благозвучия, сохранила на значительный период византийский стиль в облике головы и в изысканности драпировок; не отказываясь, однако, от индивидуальности характера и не прекращая поисков моделей, свойственных ее собственной почве.

Рис. 283.- Барельеф на одних из бронзовых ворот собора Святого Петра в Риме, изображающий коронацию императора Сигизмунда папой Эженом IV в 1433 году. (Скульптура XV века.)

Рис. 284. Статуэтка святого Авита в церкви Нотр-Дам-де-Корбейль, снесенной в 1820 году.

(Одиннадцатый век.)

К несчастью для личной славы французских скульпторов, историки того времени почти не позаботились о том, чтобы записать их имена. Чтобы обнаружить лишь некоторых из них, ученые мужи современности были вынуждены предпринять кропотливые исследования; в то время как многие, причем самые выдающиеся, достойные, без сомнения, сравнения с величайшими итальянскими художниками, остаются навсегда неизвестными (рис. 284). Итальянцам повезло больше; им Вазари, их соперник и современник, поставил долговечный памятник. Во французском искусстве список скульпторов стольких шедевров должен быть завершен, когда мы упомянем Энгуерана, который в 1201-1212 годах возводил собор и церковь дю Бюк в Руане, а его преемником был Готье де Мёлан; Робера де Куси, главного из тех художников, которые в 1211 году заставили Реймсский собор возвыситься над землей; Гуго Либержье, который перестроил древнюю базилику св. Жовин; Робер де Лузарш, основатель в 1220 году Амьенского собора, продолженного после его смерти Томасом де Кормоном и его сыном Регно; Жан, аббат собора Св. Жермен-де-Пре, который в 1212 году под руководством взял церковь Сен-Косме в Париже;

церковь Сен-Жюльен-ле-Повр была восстановлена и украшена скульптурой в тот же день по проекту аббата и "братьев" Лонгпона (илл. 285); Жан де Шампс, который в 1248 году работал над древним собором Клермона; наконец, два Жана де Монтеро, которые, будучи в одно время военными архитекторами, а в другое - скульпторами священных сюжетов, находились под командованием Святого Людовика и создали несколько выдающихся произведений как в области строительства, так и скульптуры.

Эльзас проявил не меньший энтузиазм, чем Франция, в отношении новой архитектурной системы, и скульптура также подверглась аналогичному развитию. От Базеля до Майенса, на склонах Вогезов и в длинной долине Рейна, появилось множество зданий, украшенных скульптурой и населенных статуями. Эрвин из Штайнбаха (умер в 1318 году), которому помогали Сабина, его дочь, и Вильгельм из Марбурга, были самыми известными мастерами в этих краях.

Рис. 285 - Барельеф, ранее находившийся над дверью церкви Святого Юлиана Нищего в Париже, изображающий Святого Юлиана и его жену Святую Василиссу, перевозящих в своей лодке Иисуса Христа в образе прокаженного.

(Тринадцатый век.)

Необычайному прогрессу, которого достигла французская скульптура в эту эпоху, способствовало - если не в отношении более высокого стиля работ, который мог обойтись и без этой помощи, то хотя бы в отношении мелких деталей искусства - учреждение братств *Зачатия Нотр-Дам*. Во многих городах под одним знаменем объединялись скульпторы образов, художники, формовщики, *бахутеры*, или резчики по дереву, рогу и слоновой кости (рис. 286). В Германии и Бельгии также существовали *ганзы*, или гильдии, которые находились в непосредственной связи с эльзасскими и принимали в качестве гидов французских художников известных способностей; как, например, Вольбер и Жерар, архитекторы-скульпторы, которые одновременно занимались строительством церкви Святых Апостолов в Кельне.

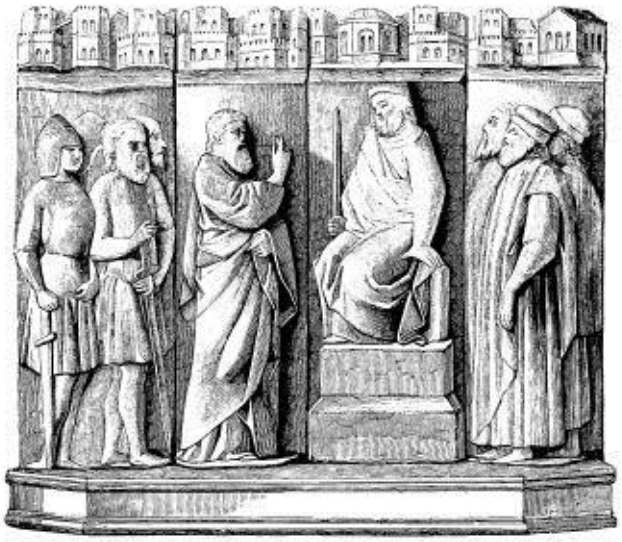


Рис. 286.- Фрагмент небольшого редероса из резной кости (XIV век).

Подарен Жаном, герцогом де Берри, братом Карла V., церкви древнего аббатства Пуасси.

(Музей Лувра.)

Что касается работ, начатых или законченных в XIV веке, то единственная трудность заключается в том, чтобы сделать выбор среди этих замечательных памятников искусства; которые, однако, должны рассматриваться как последние проявления христианского искусства, так называемого. Мы должны, однако, отметить полихромные скульптуры Шартра, Сен-Реми, Реймс; Сен-Мартен, Лаон; Сен-Ивед, Брейн; Сен-Жан-де-Винь, Суассон; Шартрё, Дижон. В этом герцогском городе мы находим в 1357 году Ги ле Масона, знаменитого скульптора ; в Бурже, примерно в тот же день, Агильона из Друэ; в Монпелье, между 1331 и 1360 годами, двух Аламанов, Иоанна и Генриха; в Труа, Денизо и Друэна из Мант и т.д. За пределами Франции Матиас из Арраса в 1343 году заложил фундамент Пражского собора, который был продолжен и завершен другим французским художником, Пьером из Булони. Привлекая наше внимание статуями и барельефами, которые множились под портиками, в нишах (рис. 287) и на всех гробницах, мы можем бросить лишь беглый взгляд на огромное количество резьбы по дереву, фигур из слоновой кости и подвижных скульптур, выполненных художниками, которых можно разделить на два совершенно разных класса, нормандский и рейнский; все другие школы, кажется, были лишь подражателями этих.

Рис. 287 - "Бон Дье" в старой капелле Шарнье дез Инносен, Париж.

(Пятнадцатый век.)

В 1400 году *мэтр* Пьер Пера, архитектор трех соборов, одновременно инженер-строитель и скульптор, один из величайших мастеров, которыми может похвастаться Франция, умер в Меце, где и был похоронен со всеми почестями, причитающимися его замечательному таланту. Как раз в это время во Флоренции открылся памятный конкурс. Целью конкурса была отделка дверей баптистерия Святого Иоанна. Официальное объявление о конкурсе, которое было распространено по всей Италии, не преминуло привлечь самых искусных художников. Семь из них были выбраны, благодаря своей известности, для создания эскизов: это три флорентийца - Филиппо Брунеллески, Донателло и ювелир Лоренцо Гиберти; Якопо делла Кверча из Сиены; Николо Ламберти из Ареццо; Франческо да Вальдамбрина; и Симоне да Колле, называемый *де' Бронци*. Каждому из этих конкурсантов республика выдала годовое жалованье с условием, что по окончании срока каждый из них представит панель из кованой бронзы такого же размера, как и те, из которых должны были состоять двери Святого Иоанна. В день, назначенный для осмотра работ, были

созваны самые знаменитые художники Италии. Было выбрано тридцать четыре судьи, и перед этим трибуналом в присутствии магистрата и публики были выставлены семь моделей. После того как судьи во всеуслышание обсудили достоинства работ, предпочтение было отдано Гиберти, Брунеллески и Донателло. Но кому из троих должна была быть присуждена пальма первенства? Они колебались. Тогда Брунеллески и Донателло удалились в сторону и обменялись несколькими словами, после чего один из них, начав обращаться к собранию, сказал: "Магистраты и граждане, мы заявляем вам, что, по нашему собственному мнению, Гиберти превзошел нас. Отдайте ему предпочтение, ибо таким образом наша страна приобретет большую славу. Для нас меньше позора в том, чтобы огласить свое мнение, чем в том, чтобы молчать".

Эти двери, над которыми Гиберти работал в течение сорока лет при содействии отца, сыновей и учеников, являются, пожалуй, самым прекрасным произведением скульптурного металла.

В то время, когда Лоренцо Гиберти, Донателло, Брунеллески и их ученики были представителями флорентийской скульптуры, французская школа также создавала своих мастеров и свои произведения искусства. Николас Фламель, знаменитый писатель (*écrivain*) из прихода Сен-Жак-ла-Бушери, украсил церкви и морские часовни Парижа мистическими и алхимическими скульптурами (*alchimiques*), в которых он был если не художником, то дизайнером точно. Тюри выполнил гробницы Карла VI и Изабеллы Баварской; Кло Слютер, автор "Руитов Моисея" в Дижоне, при содействии Джеймса де ла Барра, приумножил произведения монументальной скульптуры в Бургундии (рис. 288). В Эльзасе под влиянием короля Рене, который сам был художником, искусство скульптора породило образцы, носящие отпечаток замечательной индивидуальности. В округе Мессин отличились Генрих де Ранконваль, его сын Жан и Клаусс. В Турени Михаил Колумб выполнил гробницу Франциска II, герцога Бретани; Жан Жюст - гробницу детей Карла VIII, как вступление к мавзолею Людовика XII, который он выполнил между 1518 и 1530 годами для базилики Сен-Дени; немец Конрад из Кельна, которому помогал Лоран Райн, мастер оружейных дел при короле, отлил из металла чучело для гробницы Людовика XI. В Шампани появился Жан де Витри, скульптор кабин церкви Сен-Клод (Юра); в Берри - Жаке Жандр, *мастер-каменщик* и *изготовитель фигур* для Гостиницы де Виль, Бурж и т. д.

Рис. 288 - "Святой Элой, покровитель ювелиров и кузнецов". Скульптура XV века в церкви Нотр-Дам д'Армансон в Семюре, Бургундия.

В конце того же века Петр Брюси из Брюсселя упражнялся в своем искусстве в Тулузе; вдохновение эльзасских художников нашло свое развитие в великолепной скульптуре Танна, Кайзерсберга и Дюсенбаха; в то время как Германия, достигшая независимости лишь в поздний период, укрыла недостатки своего раннего гения под прославленными именами Лукаса Мозера, Петера Вишера, Шюлейна, Мишеля Вольгемута, Альберта Дюрера (рис. 289) и т. д.

В скульптурных произведениях, как и в любой другой отрасли искусства, исторические чувства и вера, казалось, угасли вместе с пятнадцатым веком. Средневековое искусство подвергалось протестам; казалось, что стремление воссоздать красоту формы, вернувшись к античности, не достигало христианской индивидуальности, и этот притворный *ренессанс*, в котором даже искренние умы побуждались к самообольщению, лишь демонстрировал слабые усилия эпохи, стремившейся воспроизвести славу исчезнувшего века. Во времена Карла VIII и Людовика XII во Францию было завезено ломбардо-венецианское искусство, искусное подражание греческому стилю; оно устраивало простой народ и радовало посредственный интеллект. Скульпторы, приехавшие в тот период искать счастья при дворе французских королей, работали исключительно на аристократию и наперебой украшали, увлекаясь итальянским искусством, королевские и аристократические дворцы, которые строились или реставрировались во всех направлениях, например, замки Амбуаз и Гайон. Но они не смогли нанести никакого вреда французским художникам, которые по-прежнему занимались священными скульптурами; и их стиль подвергся лишь незначительному влиянию, если вообще подвергся влиянию этой иностранной иммиграции. Даже сам Бенвенуто Челлини не смог оказать большого влияния на энергичные школы Тура, Труа, Меца, Дижона и Анжера; его репутация и его работы так и не вышли, так сказать, за пределы французского двора, а блестящие следы, которые они оставили после себя, ограничились школой Фонтенбло. Вскоре некоторые ревностные художники из всех главных центров французских школ покинули свою страну и отправились в Италию; среди них были Башелье из Лангедока, Симон и Лижье Ришье из Лотарингии, Валентин Буш из Эльзаса, Жак из Ангулема, который имел честь победить своего учителя, Михаила Анджело, в конкурсе статуй (многие работы бывшего художника сейчас находятся в Ватикане); Жан де Булонь и некоторые другие. Некоторые из них, прославившись по ту сторону Альп, вернулись на родину, принеся с собой свой собственный гений, усовершенствованный уроками итальянцев. Таким образом, всегда существовала французская школа, сохранявшая свои индивидуальные черты, свои общие достоинства и недостатки, которые так хорошо представлены в скульптурах Отеля дю Бургтерульде в Руане (рис. 290).

Рис. 289. "Святой Иоанн Креститель, проповедующий в пустыне". Барельеф из резного дерева работы Альберта Дюрера.

(Галерея Брунсвик.)

Рис. 290.- Барельеф из Отеля дю Бургтерульде в Руане, изображающий сцену допроса Франциска I и Генриха VIII, на поле Золотой ткани.

Михаэль Анджело родился 6 марта 1475 года и умер 17 февраля 1564 года, не проявив никаких признаков упадка; возможно, больше благодаря своему гению, чем своим произведениям, он является олицетворением эпохи Возрождения. Было бы, пожалуй, неуважительно говорить, что этот век был веком упадка; мы могли бы опасаться осквернить могилу Буонаротти, если бы обвинили его в том, что его великая смелость сбила с пути обычные таланты; и не очень приятно думать, что под влиянием двух течений идей - одного из Италии, другого из Германии - искусство века привело к своему самоубийству. Когда сама почва, казалось, была потрясена, а христианский пьедестал, на котором зиждилось его величие и мощь, опрокинут, что могли сделать для противодействия падению искусства Жан Гужон, Жан Кузен (рис. 291), Жермен Пилон, Франсуа Маршан, Пьер Бонтемпс, эти звезды французской скульптуры XVI века?

Рис. 291. Статуя из алебастра Филиппа Шабо, адмирала Франции, работы Жана Кузена. Ранее находилась в церкви Селестенов в Париже, сейчас в музее Лувра.

Однако окончательное проявление старого религиозного чувства было заметно в гробницах церкви Бру, спроектированных Жаном Перреалем, великим художником из Лиона, выполненных Конрадом Мейтом и украшенных резьбой Гурата и Мишеля Коломба; также в мавзолее Франциска II, резные работы Коломба и его семьи; в усыпальнице Сен-Мишель (рис. 292) работы Ришье; в гробницах *святых де Солесм*, Ланжея дю Беллей и канцлера де Бирага работы Жермена Пилона и т. д. Но мода и господствующий вкус теперь требовали от художников только профанических и сладострастных композиций, и они приняли это направление искусства тем охотнее, что каждый день видели, как прекраснейшие произведения христианской скульптуры уродуются новым племенем иконоборцев, гугенотами, которые редко проявляли милосердие к фигурным памятникам в католических церквях. Лавки Амьенского собора работы Жана Рюпена, крыльцо Жана Будена и ряд других произведений того же рода свидетельствуют о вторжении греческого стиля, его внедрении в религиозное искусство и смешанной ассоциации с остроконечной архитектурой. Однако в отношении наших скульпторов XVI века следует сказать, что, жертвуя требованиями своей эпохи в подражании шедеврам Италии, они приблизились к естественной грации Рафаэля гораздо ближе, чем Челлини, Приматиччо или любой другой итальянский художник, обосновавшийся во Франции; Они наилучшим образом соединили мифологическую экспрессию древних с нашими современными идеями, и благодаря им Франция может с гордостью указать на естественное искусство, оригинальное и независимое, переданное до наших дней в прямой последовательности Сарразином, Пюже, Жирардоном и Койсевоксом.

Рис. 292. "Погребение" Ришье в церкви Сен-Мигель (Мёз). (XVI век.)

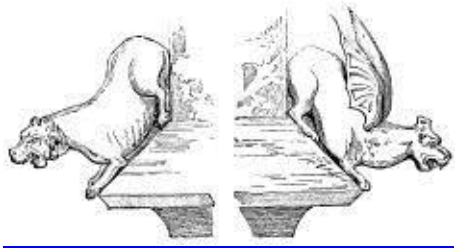


Рис. 293, 294.- Гаргульи на Дворце правосудия в Руане. (Пятнадцатый век.)

АРХИТЕКТУРА.

Базилика - первая христианская церковь.- Модификация античной архитектуры.- Византийский стиль.- Формирование нормандского стиля.- Основные нормандские церкви.- Эпоха перехода от нормандского стиля к готическому.- Происхождение и значение *огива*.- Основные здания в чисто готическом стиле.- Готическая церковь - олицетворение религиозного духа в Средние века.- Цветная готика.- Демонстративная готика.- Упадок.- Гражданская и военная архитектура: Замки, укрепленные крепости, частные дома, ратуши.- Итальянский Ренессанс: Пиза, Флоренция, Рим.- Французский Ренессанс: Особняки и дворцы.

КОГДА христианская семья, скромная и гонимая, начала объединяться в общины; когда ей было запрещено посвящать какие-либо специальные здания для проведения служб своей религии - религии, которая противопоставляла пышным церемониям политеизма самую строгую простоту, - любое убежище могло показаться достаточно хорошим, чтобы предоставить верующим возможность собираться вместе в безопасности; Любое уединение должно было показаться достаточно украшенным, чтобы напомнить ученикам распятого Спасителя о скорбных событиях, предшествовавших прославлению этой Божественной жертвы. Но когда религия, запрещенная в один день, на следующий день стала религией государства, все изменилось.

Константин, в могучем пылу своего рвения, пожелал, чтобы поклонение истинному Богу затмило пышностью и великолепием все торжества языческого мира. При изгнании идолов из их храмов не могла возникнуть идея использовать эти здания для новой религии, потому что они, как правило, были слишком ограниченных размеров, а план, по которому они были построены, лишь в малой степени отвечал требованиям христианского церемониала. Для проведения богослужений был необходим просторный неф, в котором могла бы собраться большая община, чтобы услышать одно и то же слово, присоединиться к одной и той же молитве и исполнить одно и то же песнопение. Поэтому христиане искали среди существовавших тогда сооружений (рис. 295) те, которые лучше всего отвечали бы этим целям. *Базилики*, которые служили одновременно и судом, и местом собраний торговцев и менял, обычно состояли из одного огромного зала с примыкающими к нему боковыми галереями и трибунами. Название *базилики*, происходящее от греческого слова *basileus* (царь), было дано им, по мнению некоторых писателей, из-за того, что раньше сами цари отправляли правосудие в их стенах; по мнению других, потому что базилика в Афинах служила трибуналом второго архонта, носившего титул царя; отсюда здание называлось *stoa basiliké* (царское крыльцо), обозначение которого римляне сохранили только прилагательное, а существительное было понято.

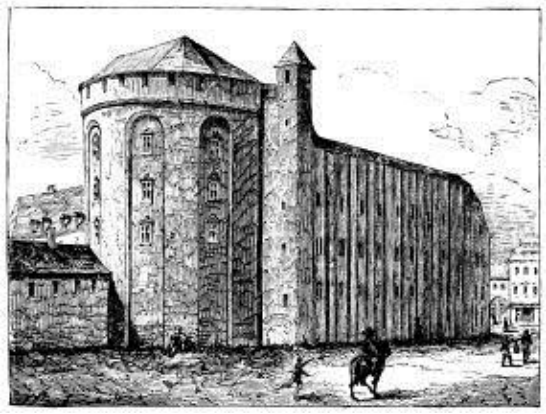


Рис. 295.- Базилика Константина в Треве, превращенная в крепость в Средние века.

"Христианская базилика, - пишет М. Водуайе в своем научном труде об архитектуре Франции, - несомненно, была подражанием языческой базилике; но важно отметить, что по той или иной причине христиане при строительстве своих базилик очень скоро заменили греческую архитектуру древних базилик системой арок, опирающихся непосредственно на изолированные колонны, которые служили им опорами; совершенно новое приспособление, примеров которого ранее не существовало. Этот новый способ строительства, который обычно приписывают недостатку мастерства у строителей этого периода или природе материалов, которыми они располагали, должен был, однако, стать основополагающим принципом христианского искусства; этот принцип характеризуется разрушением ряда арок и отказом от системы прямолинейного строительства греков и римлян.

"Действительно, аркада, ставшая доминирующим элементом римской архитектуры, тем не менее оставалась подчиненной пропорциям греческих ордеров, непременным дополнением которых служил антаблемент; и из этого смешения столь разнообразных элементов возник смешанный стиль, характерный для греко-римской архитектуры. Но христиане, отделив или разрушив аркаду, отказавшись от использования древних ордеров и сделав колонну настоящей опорой арки, заложили основы нового стиля, который привел к исключительному использованию арок и сводов в христианских зданиях. Церковь Святой Софии в Константинополе, построенная Юстинианом в середине шестого века, представляет собой древнейший пример этой системы строительства с помощью арок и сводов в христианской церкви больших размеров".

Перенесенный на Восток, латинский стиль приобрел там новый характер, особенно благодаря принятию и обобщению купола, примеров которого в римской архитектуре было несколько, но только в качестве аксессуара; в то время как в так называемой византийской архитектуре эта форма стала доминирующей и, как бы, основополагающей; таким образом, во все периоды и в каждое время, когда архитектурное влияние Востока проявлялось на Западе, мы видим, как купол вводится в здания. Церковь Святого Виталия в Равенне в своем плане (рис. 296) и в общем виде представляет собой пример этого влияния, которое является вполне византийским.

Здания латинской архитектуры, правильно называемые так, редки, можно сказать, что они почти все исчезли (рис. 297 и 298); но если некоторые церкви в Риме, основание которых датируется пятым и шестым веками, можно рассматривать как образцы этого первого периода христианского искусства, то это в расположении плана гораздо больше, чем в деталях исполнения, которые в течение долгого времени после этого были объединены с работами более поздних периодов.

В те времена, когда христианство утвердилось настолько триумфально, что не боялось и не стеснялось использовать при строительстве своих церквей руины древних храмов, обычно случалось так, что архитектор, сообразуясь с новыми требованиями, старался, благоразумно возвращаясь к традициям прошлого, избежать тех поразительных несоответствий, которые лишили бы всякой ценности великолепные материалы, имевшиеся в его распоряжении. Так возник стиль , до сих пор не определившийся; так возникли смешанные творения, о которых достаточно

просто упомянуть. Не следует забывать и о том, что, как и в старом Риме, христианские базилики могли быть построены из мрамора языческих святилищ, памятники того же Рима оставались единственными образцами для подражания. Наконец, для этой архитектуры, которую христианская религия должна была создать как свою собственную, было очевидно, что должно быть младенчество, эпоха поиска в темноте и неуверенности; и в конце концов должно произойти отделение от прошлого и постепенно возникнуть чувство индивидуальной силы. (Рис. 299.)

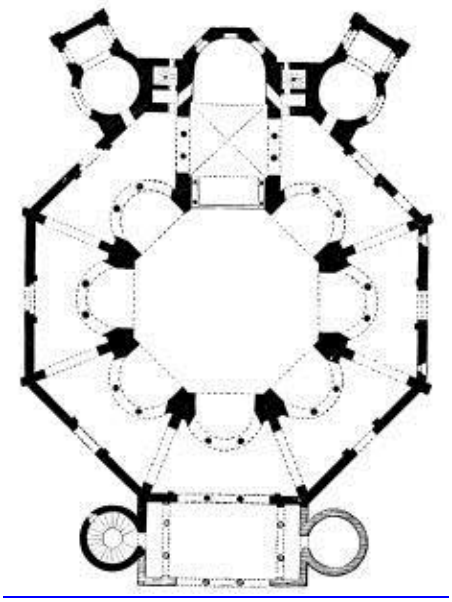


Рис. 296.- Церковь Святого Витала в Равенне. Византийский стиль. (Шестой век.)

Это младенчество длилось около пяти или шести столетий, так как только около 1000 года новый стиль, который мы видим сначала состоящим из "воспоминаний" и слабых нововведений, приобрел почти определенную форму. Это период, называемый нормандским,[49] который, по словам М. Водуайе, оставил нам некоторые памятники, являющиеся "самым благородным, самым простым и самым суровым выражением христианского храма".

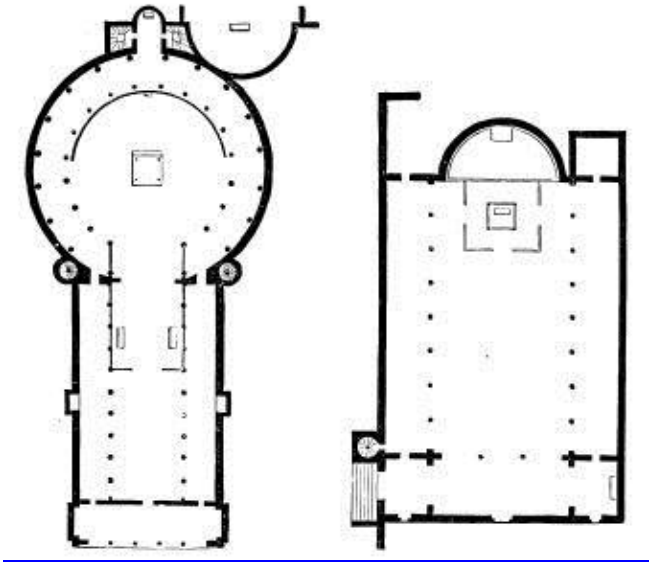


Рис. 297.- Церковь Святой Агнессы в Риме, латинский стиль (V век). Восстановлена и обветшала в XVII веке.

Рис. 298.- Церковь Святого Мартина в Туре (VI век). Перестроена или восстановлена в одиннадцатом веке.

"Через три года после 1000 года, который, как считалось, должен был стать последним годом мира, - пишет монах Рауль Глабер, - церкви были обновлены почти во всех частях вселенной, особенно в Италии и в Галлии, хотя большинство из них все еще находились в достаточно хорошем состоянии, чтобы не требовать ремонта". "Именно к этому периоду, то есть к одиннадцатому веку, - добавляет М. Водуайе, "следует отнести большее количество древних церквей Франции, более величественных и великолепных, чем все те, что были построены в предыдущие века; именно тогда были созданы первые объединения строителей, часть которых составляли сами аббаты и прелаты, и которые, по сути, состояли из людей, связанных религиозным обетом; искусство культивировалось в монастырях, церкви строились под руководством епископов; монахи сотрудничали в работах всех видов..... План западных церквей сохранил примитивное устройство латинской базилики, то есть вытянутую форму и боковые галереи; наиболее важными изменениями были удлинение хора и галерей, или креста, свободный проход вокруг апсиды (рис. 300); и, наконец, сочетание капелл, которые группировались вокруг святилища. При строительстве изолированные колонны нефа иногда заменяются столбами, промежутки между которыми заполняются полукруглыми арками, а общая система сводчатых крыш заменяет перекрытия и деревянные кровли древних латинских базилик..... Использование колоколов, которое на Востоке применялось крайне редко, способствовало приданию церквям Запада совершенно собственного характера и облика, которым они особенно обязаны тем высоким башням, которые стали неотъемлемой частью их фасада."

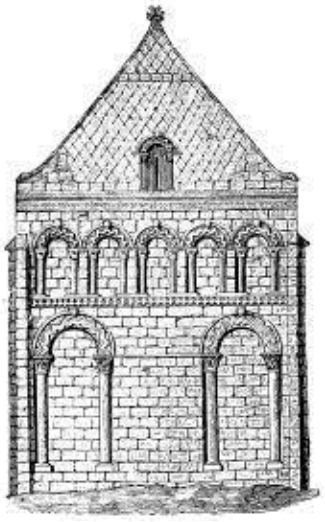


Рис. 299.- Остатки церкви Муэн в Нормандии. Архитектура пятого-шестого веков.

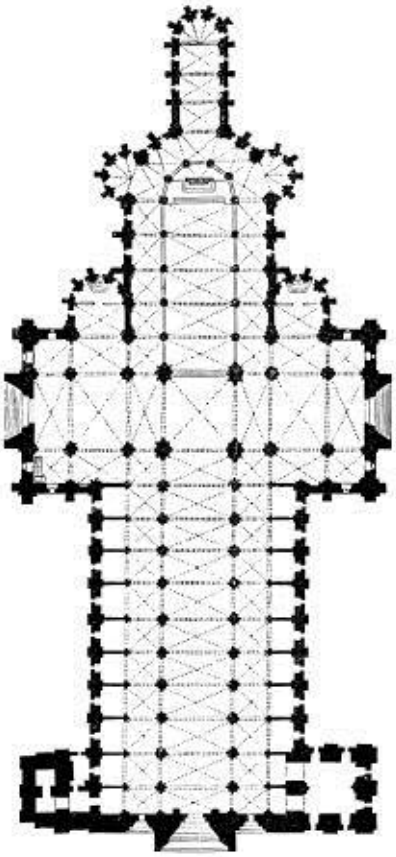


Рис. 300.- Нотр-Дам, Руан, огивальный стиль. (Тринадцатый век.)

Сам фасад, как правило, очень прост. Мы входим в здание через одну из трех дверей, над которыми в большинстве случаев проходит небольшая галерея, состоящая из маленьких колонн, расположенных близко друг к другу и поддерживающих ряд аркад; эти аркады часто украшены статуями, как в церкви Нотр-Дам в Пуатье, которая вместе с церквями Нотр-Дам де Домс в Авиньоне, Св. Павла в Иссуаре, Святого Сернина в Тулузе, Нотр-Дам-дю-Порт в Клермоне и т.д. - можно считать одним из самых полных образцов норманнской архитектуры.

В церквях этого стиля, таких как Сен-Фронт в Перигё, Нотр-Дам в Пюи-ан-Веле, Сент-Этьен в Невере, также можно увидеть купола; но мы не должны забывать, что византийские архитекторы, чьи миграции на Запад постоянно происходили в этот период, не могли не оставить следов своих странствий, и мы должны признать, что, особенно в нашей собственной стране (Франции), где восточное влияние никогда не было более чем частичным, объединение двух архитектурных принципов дало самые счастливые результаты. Ангулемский собор, например, по праву считается одним из сооружений, в котором восточный вкус лучше всего гармонирует с нормандским стилем.

В начале этого периода колокольни имели очень малое значение, но постепенно они поднимаются все выше и выше, достигая огромных высот. Некоторые соборы на берегах Рейна и церковь Святого Этьена в Кане являются примерами необычайной высоты, на которую возводились эти башни. В принципе, можно добавить, что колокольня была только одна (рис. 301), но обычно церкви, построенные или восстановленные после 1000 года, имели две: Сен-Жермен-де-Пре имел три колокольни - одну над порталом и по одной на каждой стороне трансепта; некоторые церкви имели четыре и даже пять колоколен.

Нормандские колокольни, как правило, квадратные, имеют два или три ряда круглых арочных аркад и заканчиваются пирамидальной крышей, опирающейся на восьмиугольное основание. Аббатство Сен-Жермен д'Осер обладает одной из самых замечательных колоколен нормандского стиля; затем идут, хотя и построенные позже основного здания, колокольни аббатства Омонов в Кане.

Рис. 301.- Древняя церковь Сен-Поль-де-Шамп в Париже, основанная в VII веке святым Элоем. Восстановлена и частично перестроена в XIII веке.

Солнечные лучи проникали в норманнскую церковь сначала через *окулус*,[50] огромное круглое отверстие, предназначенное для поступления света в неф и расположенное над фасадом, который обычно возвышался в виде фронтона над одним или несколькими рядами небольших колонн на внешней стороне. Ряд боковых окон выходил на боковые нефы здания; еще одно было пробито на одном уровне с галереями, а третье - между сводчатыми арками нефа.

Крипта, своего рода подземное святилище, в котором обычно находилась гробница какого-нибудь блаженного святого или мученика, которому было посвящено здание, очень часто становилась неотъемлемой частью нормандской церкви. Архитектура крипты, идеальной целью которой было напомнить о том периоде, когда служения христианской религии совершались в пещерах и катакомбах, как правило, отличалась массивностью и внушительностью, хорошо подходящими для выражения чувств, которые должны были царить в самых ранних христианских постройках.

Нормандский стиль, то есть примитивная идея христианской архитектуры, освобожденная от остатков рабства перед античностью, кажется, уловил проблеск окончательной формулы христианского искусства. Многие величественные памятники уже свидетельствовали о строгой силе этого стиля; и, возможно, достаточно было бы окончательного и мастерского вдохновения, чтобы, достигнув совершенства, прекратить поиски *мэтров*,[51] по мере того как они чувствовали свой путь вперед. Уже тогда, в знак зрелости, нормандские здания, вместо того чтобы оставаться в несколько излишней простоте первого периода, постепенно украшались, пока со временем не стали напоминать, от основания до вершины, тонкую работу по вышивке. Именно к этому пестрому нормандскому стилю, который во Франции господствует особенно к югу от Луары, относится очаровательный фасад церкви Нотр-Дам де Пуатье (рис. 302), который мы уже приводили в качестве идеального типа самого нормандского стиля; фасад церкви Св. Трофима в Овне (рис. 303 и 304), пример общего расположения, в котором не преобладает тот же характер первоначального единства; и фасад церкви Сен-Жиль, который М. Мериме приводит как самое элегантное выражение пестрого норманнского.

Короче говоря, повторимся, норманнский стиль, грандиозный в своей строгости, спокойный и компактный даже в своей богатейшей фантазии, был накануне *индивидуализации*, возможно,

навсегда, христианской архитектуры; его округлые арки, соединяющие свои полные мягкие изгибы с простыми профилями колонн, прочных даже в своей легкости, казалось, характеризовали одновременно возвышенное спокойствие надежды и смиренную серьезность веры. Но вот появился *огив*; не в самом деле, как полагали некоторые авторы, утверждавшие, что они правы, от вспышки спонтанного изобретения, ибо мы находим принцип и его применение не только во многих зданиях норманнского периода, но даже в архитектурных изобретениях самых отдаленных времен. И случилось так, что это простое разрушение круглой арки, эта "острота" арки, если можно так выразиться, которую норманнские строители умело использовали, придавая большую стройность или изящную силу сводам большой протяженности, стала основополагающим элементом стиля, который менее чем через столетие должен был закрыть будущее для традиции, насчитывающей шесть или восемь веков, и который мог с полным правом гордиться самыми прекрасными архитектурными концепциями. (Рис. 305.)

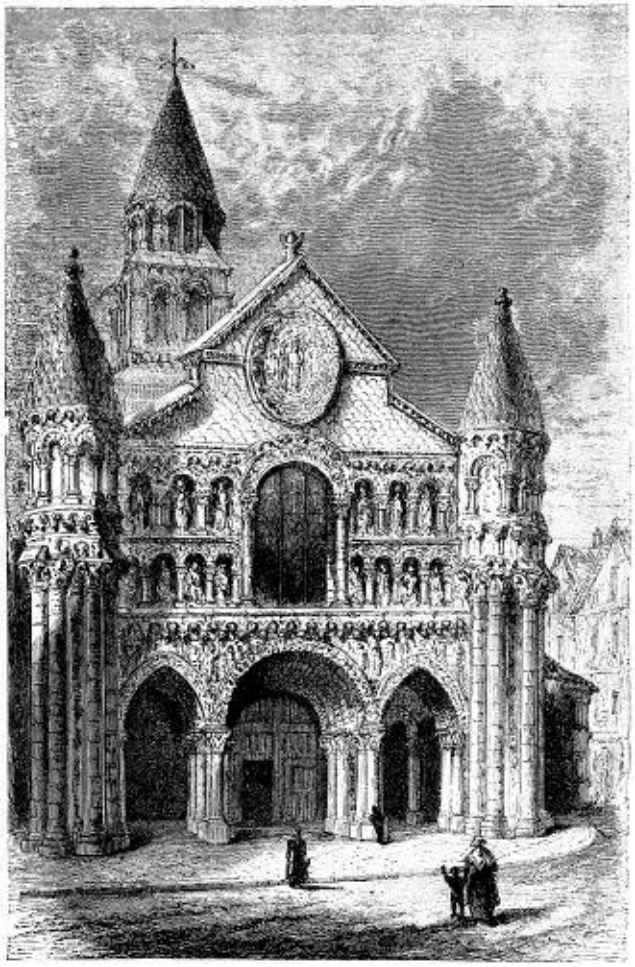


Рис. 302.- Нотр-Дам ла Гранд в Пуатье (XII век).

Рис. 303.- Тимпан портала Святого Трофима в Арле (двенадцатый век).

От двенадцатого к тринадцатому веку произошел переход. Нормандский стиль, отличающийся круглой аркой, вел борьбу с готическим стилем, изначальным признаком которого является огива. В церквях этого периода мы также видим, что в плане зданий хор приобрел большие размеры, что, несомненно, было вызвано увеличением количества церемоний на богослужениях. Латинский крест, на котором до этого времени строилось большее количество святилищ, перестал так точно обозначать свои очертания; неф был значительно поднят в высоту, боковые капеллы были умножены и часто нарушали перспективу боковых нефов; колокольни приобрели большее значение, а размещение огромных органов над главным входом породило новую систему приподнятых галерей в этой части здания.

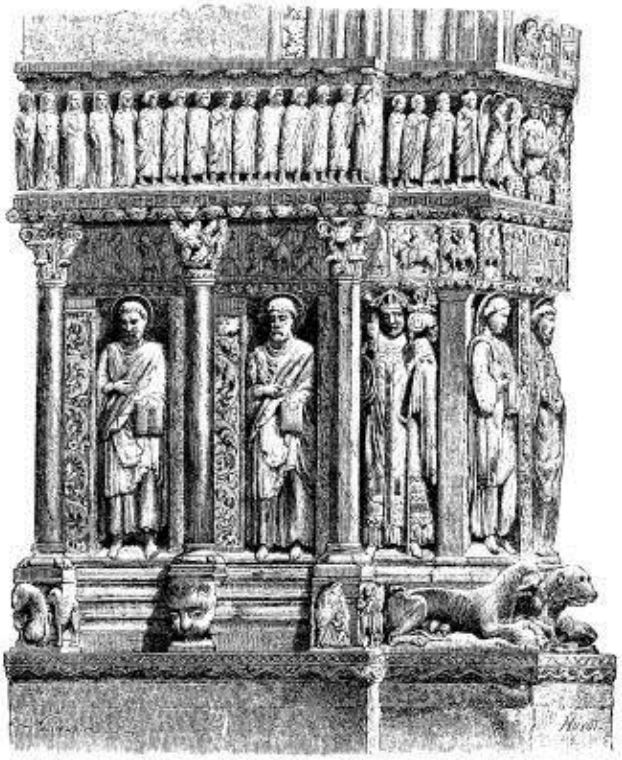


Рис. 304.- Детали портала Святого Трофима в Арле. (Двенадцатый век.)

Церкви Сен-Реми в Реймсе, аббатства Сен-Дени, Сен-Николая в Блуа, аббатства Жюмьеж и собора Шалон-сюр-Марн являются главными примерами архитектуры смешанного стиля.

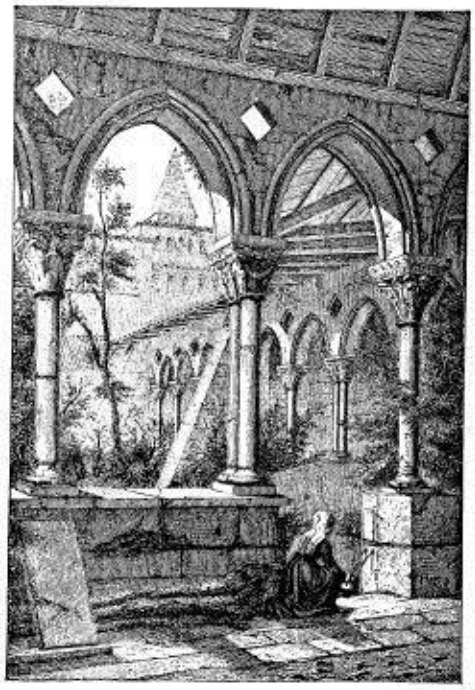
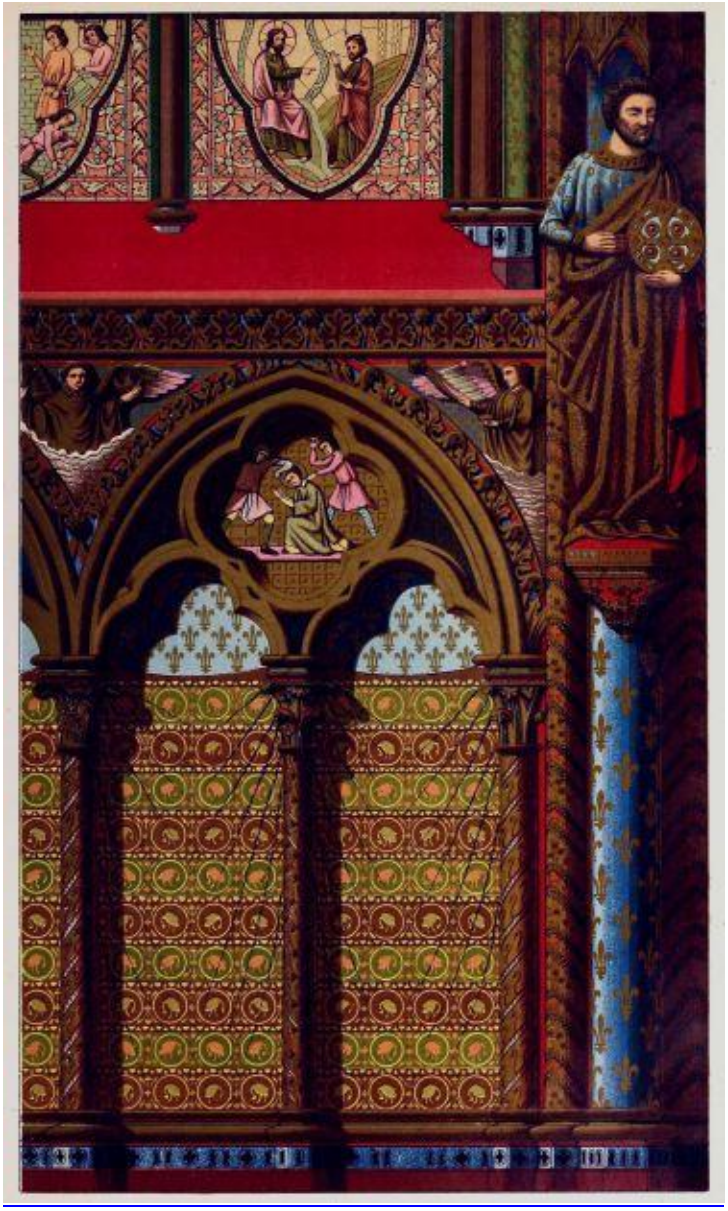


Рис. 305.- Клейстер аббатства Муассак, Гиень. (Двенадцатый век.)

Следует отметить, что в течение долгого времени на севере Франции остроконечная арка почти полностью преобладала над круглой, в то время как на юге норманнская традиция, смешанная с византийской, все еще продолжала вдохновлять строителей. Тем не менее, разграничение не может быть строго установлено, поскольку в то время, когда в наших северных графствах (например, церковь Сен-Жермен-де-Пре и апсида Сен-Мартен-де-Шамп в Париже) появились постройки чисто нормандского стиля, в Тулузе, Каркассоне, Монпелье мы находим самые замечательные образцы готического стиля. Наконец-то готическая архитектура одержала победу. "Ее принцип, - говорит М. Вите, - в эмансипации, в свободе, в духе ассоциации и коммерции, в чувствах вполне исконных и вполне национальных: она домашняя, и более того, она французская, английская, тевтонская и т. д. Нормандская архитектура, напротив, сакральна".



УБРАНСТВО СВЯТОЙ ЧАСОВНИ В ПАРИЖЕ.

Тринадцатый век.

А М. Водуайе добавляет: "Закругленная арка - это определенная и неизменная форма; остроконечная арка - это свободная и неопределенная форма, которая поддается неограниченным изменениям". Если, таким образом, остроконечный стиль уже не имеет строгости норманнского, то это потому, что он принадлежит к той второй фазе всех цивилизаций, в которой элегантность и богатство заменяют силу и суровость первобытных типов".

Кроме того, именно в этот период архитектура, как и все другие искусства, покинула монастыри и перешла в руки светских архитекторов, объединенных в братства, которые кочевали с места на место и таким образом передавали традиционные типы; результатом этого стало то, что здания, возведенные на очень большом расстоянии друг от друга, представляли поразительную аналогию, а часто даже полное сходство друг с другом.

Много споров было не только о происхождении остроконечной арки, но и о красоте и совершенстве ее формы. По мнению одних, она возникла при виде множества переплетенных арок и представляла собой лишь одну из тех фантастических форм, которые принимает искусство, стремящееся к новизне; другие, среди которых М. Водуайе, приписывают ему самое отдаленное происхождение, считая его вполне естественным результатом первых попыток строительства из

камня, - "от последовательности каменных курсов, расположенных так, что каждый нависал над другим"; или же в деревянных конструкциях, "от большей легкости формирования с помощью балок остроконечной, а не идеально округлой арки"; другие считают принятие стиля Pointed, как мы уже говорили, не чем иным, как доказательством религиозной независимости, пришедшей на смену жесткой вере прежних дней. Третье мнение, опять же, принадлежит М. Михельсу, который рассматривает остроконечный стиль как в некотором роде неизбежный результат смелости норманнов, а готику, для которой он характерен, считает "выражением духа периода, когда религиозное чувство достигло своей наиболее совершенной зрелости, а католическая цивилизация принесла свои самые сладкие и приятные плоды. ".

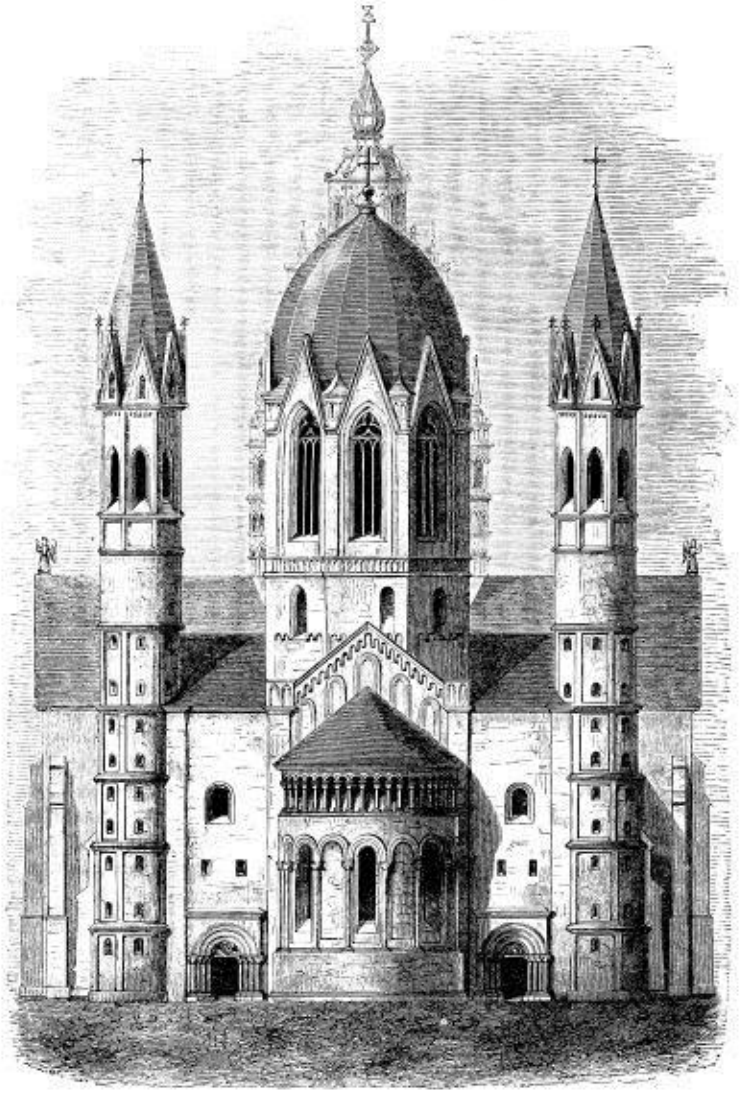


Рис. 306.- Майенский собор. Рейнский норманнский. (Двенадцатый и тринадцатый века).

Каковы бы ни были достоинства этих различных мнений, в обсуждение которых нам нет необходимости вступать, в настоящее время принято считать, что стиль Pointed, правильно названный так, возник сначала в пределах древнего Иль-де-Франса, откуда он распространился по южным и восточным провинциям.

М. Михельс, соглашаясь в этом вопросе со знаменитым архитектором Лассусом, отмечает, что приписать создание этого стиля Германии было бы так же трудно, как и Испании. Именно в тринадцатом веке во Франции появились лучшие готические здания; в то время как в Германии, за исключением церквей, построенных, так сказать, на французской границе, мы не находим в тот период ничего, кроме норманнских церквей (рис. 306); и разумно предположить, что если бы мы

были обязаны общим принятием остроконечной арки Испании, то ее внедрение постепенно происходило бы в той части страны, расположенной за Луарой, где, однако, норманнский стиль продолжал пользоваться большой популярностью, когда он был почти полностью оставлен на севере Франции.

Достаточно одного столетия, чтобы стиль Пуантен достиг своего наивысшего совершенства. Нотр-Дам (рис. 307) и Сент-Шапель в Париже, Нотр-Дам в Шартре, соборы Амьена (рис. 308), Сенса, Буржа, Кутанса во Франции, Страсбурга, Фрибурга, Альтенберга и Кельна в Германии, даты постройки которых сменяют друг друга с интервалом от первой половины XII до середины XIII века, - таково множество восхитительных образцов или типов этого искусства, которое мы можем назвать относительно новым.

Чтобы понять, какого чудесного разнообразия комбинаций и эффектов, путем простого изменения высоты и ширины по сравнению с первоначальным типом, может достичь эта остроконечная арка, которая, взятая сама по себе, может показаться самой простой формой, нужно потратить некоторое время на разделение на различные части, из которых она состоит, путем точного изучения *всего ансамбля*, такого здания, как Нотр-Дам в Париже или собор в Страсбурге; Первый из них привлекает внимание устойчивой смелостью своих линий, сильных и изящных; второй - своей совершенно смелой независимостью, кажущейся, как по волшебству, сужающейся, чтобы на удивительной высоте нести доказательство своей непостижимой храбрости.

Мы должны мысленно подняться над зданием, чтобы постичь план его первого замысла; мы должны снизу изучить его со всех сторон, чтобы понять , с каким искусством различные его части расположены, сгруппированы, размещены на определенных интервалах друг от друга; Мы должны попытаться обнаружить, благодаря какому приему гармонично сочетаются огромный наклон многочисленных контрфорсов, высота башен, отступ боковых стен и изгиб апсиды; мы должны войти в церковь и встать в ее нефе, с его бесконечными тонкими ребрами - сколько гроздьев маленьких колонн возвышается над стройными столбами!-Мы должны созерцать прекрасные причуды розовых окон, которые своими разноцветными стеклами смягчают блики проходящего сквозь них света; мы должны подняться на вершину этих башен, этих шпилей и с них обозревать головокружительные просторы воздушного пространства и пейзаж, простирающийся вокруг них внизу; мы должны внимательно следить взглядом за поразительно смелыми очертаниями, которые башенки, украшенные фронтоны, *гивры*, вершины колокольни прочерчивают на небе. Но, сделав это, мы все же уделим лишь небольшое внимание этим грандиозным сооружениям. Что же делать, если мы хотим уделить достаточно времени орнаментации деталей (рис. 309-312), если мы хотим получить достаточно точное представление о людях по статуям, которые кишат от крыльца до вершины, и о *флоре* и *фауне*, реальной или идеальной, которые придают движение каждому выступу или оживляют каждую стену? Если бы можно было рассчитывать на успех в поиске ключа ко всем пересечениям и перекресткам линий, к выверенным концепциям, которые, обманывая глаз, способствуют величию или солидности целого? Если бы, наконец, мы были очень осторожны, чтобы не потерять ни одной из многообразных мыслей, запечатленных в камнях гигантского здания? Разум приходит в смятение; и, конечно, эффект, произведенный столь богатым воображением и предприимчивостью, столь высоким мастерством и вкусом, удивительно возвышает душу, которая с большей любовью ищет Творца, когда видит, что такое произведение исходит из рук творения.

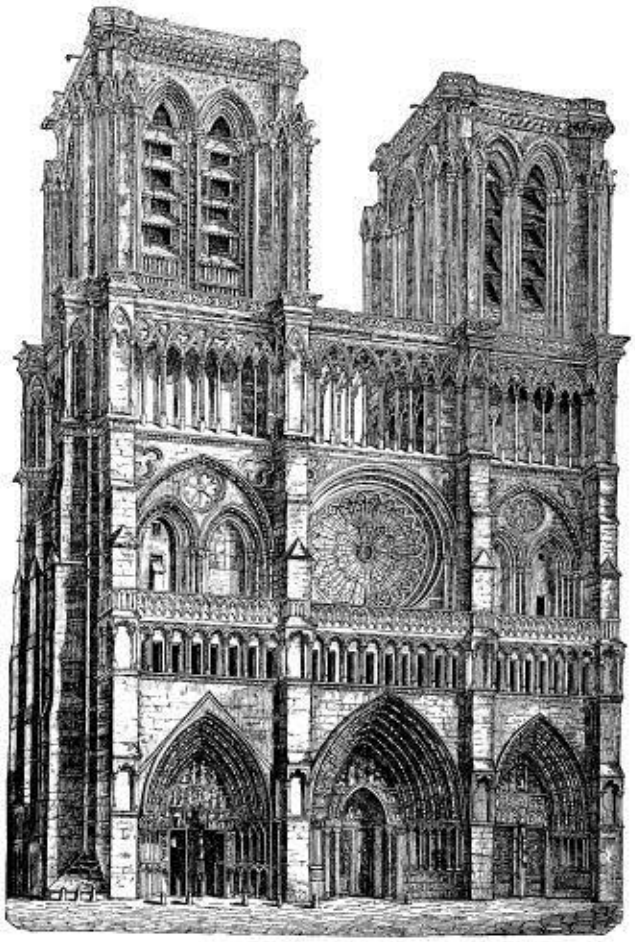


Рис. 307.- Нотр-Дам, Париж (XII и XIII века).

Вид главного фасада до реставрации, выполненной господами Лассусом и Виолле-ле-Дюком.

Рис. 308.- Интерьер Амьенского собора. (XIII век.)

Рис. 309.- Капитель колонны в аббатстве Святой Женевьевы (разрушена), Париж.

(XI век.)

Рис. 310.- Капитель колонны в церкви Святого Юлиана Бедного (разрушена), Париж.

(Двенадцатый век.)

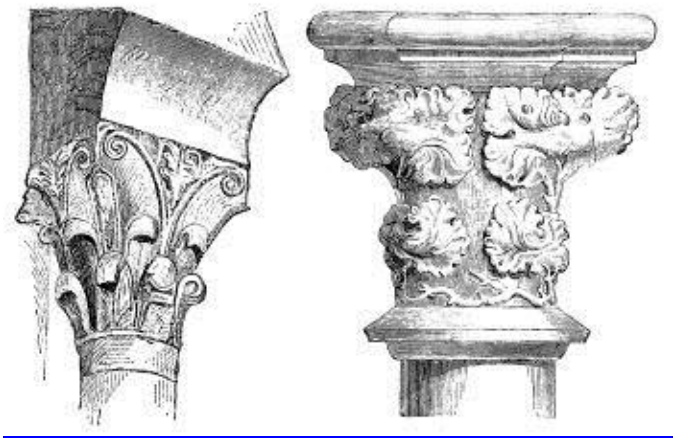


Рис. 311.- Следы архитектуры готов в Толедо. (Седьмой век.)

Рис. 312.- Капитель в церкви Селестин (разрушена), Париж. (XIV век.)

Когда вы приближаетесь к готической церкви, когда стоите под ее высокой крышей, вас словно принимает новая страна, овладевает вами, навевает атмосферу покоряющей задумчивости, в которой вы чувствуете, как исчезает ваше жалкое рабство мирским интересам, и осознаете, что в вас зарождаются более прочные, более важные узы. Божество, которое наша ограниченная природа может представить себе, кажется, на самом деле обитает в этом огромном здании, готовое вступить в непосредственное общение со смиренным христианином, который подходит, чтобы склониться перед Ним. В нем нет ничего от человеческого жилища - все , касающиеся нашего бедного и жалкого существования, здесь забыто; Тот, для кого построено это жилище, - Сильный, Великий, Великолепный, и Он с отеческой снисходительностью принимает нас в Свою святую обитель, слабых, маленьких, жалких. Это идеал веры, который воплощается в жизнь; все статьи веры, в которых мы были воспитаны, воплощаются здесь на наших глазах; это, наконец, избранное место, где спокойно совершается встреча смертного ничтожества и Божественного величия.

Христианство Средневековья смогло найти в готическом стиле язык, столь же податливый, сколь и энергичный, столь же простой, сколь и гениальный, который для благочестивого возбуждения душ должен был возвестить чувствам всю свою невыразимую поэзию. Но как беспредельная вера, верным органом которой она являлась, на очередном рассвете своих самых пылких устремлений должна была пойти на спад, так и этот великолепный стиль почти так же скоро должен был утратить свою силу и исчерпать себя в безудержном проявлении своей мощи.

Возникнув на фоне горячего энтузиазма первых крестовых походов, стиль "Пуантилизм", похоже, в своих различных фазах следовал за упадком веры во времена этих авантюрных предприятий. Он начался с искренней вспышки и был порожден смелым, непоколебимым гением; затем надуманный или отраженный пыл породил детализацию и маньеризм; затем пылкое рвение и художественное чувство угасли: это и есть декаданс.

Менее чем за столетие готическое искусство достигло своего апогея; еще через два столетия оно должно было достичь роковой точки, за которой начнется его упадок. В тринадцатом веке она предстала во всей своей красе, с упомянутыми нами сооружениями; в четырнадцатом она превратилась во флоридскую или *раешную* готику, которая породила церкви Сент-Уэн в Руане и Сент-Этьенн в Меце. "Тогда, - говорит М. А. Лефевр, один из новейших историков архитектуры, - больше не было стен; повсюду открытые ширмы, поддерживаемые стройными аркадами; больше не было капителей, рядов листвы, имитированных непосредственно с натуры; больше не было колонн, возвышенных столбов, украшенных круглыми или скошенными лепными элементами. Однако в его чрезвычайной элегантности не было ничего слабого; тонкий и изящный, но не исхудавший, флоридский стиль ничуть не обезобразил церкви XIII века, которые он ограничивал и украшал.

"Но после *раешной* готики пришел *фламбоянт*, который, всегда под предлогом легкости и изящества, денатурализирует орнаменты, формы и даже пропорции архитектурных элементов. Он стирает горизонтальные линии, которые раньше придавали два этажа окнам нефа, заполняет неф нерегулярными отделениями, *cœurs*, *soufflets* и *flammes*, подавляет углы колонн и заостряет лепнину; оставляет даже самым массивным опорам лишь волнистую, исчезающую, бесплотную форму, где тень не может закрепиться; меняет стрельчатые арки на скобы или на плоские своды, более или менее углубленные, а пышный орнамент пинаклей - на причудливые завитки. Все свое богатство он приберег для аксессуаров или внешних украшений, лавок, кафедр, висячих камней-ключей, бегущих фризов, ростра и колокольни. Видимый упадок в целом соответствует большому прогрессу в деталях". (Рис. 313.)

Церкви Сен-Вульфран в Аббевиле, Нотр-Дам в Клери-сюр-Луар, Сен-Рикье, Корбейль, Орлеанский и Нантский соборы можно назвать главными образцами стиля *фламбоянт* и последними заметными проявлениями искусства, которое в дальнейшем все больше и больше отклонялось от своего первоначального вдохновения. Середина пятнадцатого века обычно считается пределом, за которым красивые готические здания, которые все еще возвышались, уже не были в какой-либо степени обычными произведениями своего периода, а представляли собой удачные копии или подражания произведениям, уже освященным историей этого искусства.

Здесь можно сделать замечание, показывающее, до какой степени религиозное чувство преобладало в Средние века; оно заключается в том, что в тот самый момент, когда норманнские и готические архитекторы проектировали и создавали столько чудесных жилищ для Божества, они, казалось, почти не уделяли внимания строительству удобных или роскошных жилищ для человека, даже тех, которые предназначались для самых возвышенных особ государства. По мере того как это чувство изначальной веры теряло свою интенсивность, искусство все больше и больше занималось княжескими и господскими жилищами. Средний класс был последним, кому благоприятствовал этот прогресс, и чувство их положения как граждан заняло место исключительно благочестивого рвения; поэтому мы видим "городские ратуши", впитавшие в себя великолепие и элегантность, которых были лишены частные дома; они обычно строились из дерева и штукатурки и в самом центре городов, так близко друг к другу, что казалось, они спорят за свет и воздух.

Рис. 313.- Салун школ, Оксфорд. (Четырнадцатый век.)

Повсюду в Средние века возвышались церкви - дома мира; но повсюду одновременно возвышались и замки, которые характеризовали постоянное состояние войны, в котором жило, наслаждалось и прославлялось феодальное общество.

"Замки самых богатых и могущественных дворян, - пишет М. Водуайе, - представляли собой неровные, неудобные здания, пронизанные несколькими узкими окнами, стоящие внутри одного или двух укрепленных корпусов и окруженные рвами. В центре обычно располагался донжон - большая высокая башня, а другие башни, более или менее многочисленные, окружали стены и служили для обороны места". (рис. 314). "Эти замки, - добавляет М. Мериме, - в целом имеют те же черты, что и древние *castellum*; но некоторая грубость, поразительная причудливость в плане и исполнении свидетельствуют о личной воле и склонности к изоляции, которая является инстинктивным чувством феодальной системы".

Рис. 314.- Древний замок Маркуссис, близ Рамбуйе. (Тринадцатый век.)

В большинстве зданий, предназначенных для привилегированных классов, кажется, будто не было необходимости заботиться о гармонии форм. Декоративный стиль этого периода проявился, прежде всего, в интерьере некоторых главных апартаментов, жилых покоев хозяина замка и его семьи. Здесь были огромные камины с огромными дымоходами, над которыми возвышались выступающие каминные полки; сводчатая крыша была украшена подвесками различных конструкций, а также расписными или резными эскулапами. Узкие шкафы, устроенные в стенах, служили спальными местами. Амбразуры окон, пробитых в толстых стенах, образовывали множество маленьких каморок, приподнятых на несколько ступеней над полом комнаты, в которую они проникали. Вдоль каждой стороны этих амбразур шли каменные сиденья. Здесь обычно сидели обитатели башни, когда холод не заставлял их подходить к каминам. (Рис. 315 и 316.)

Рис. 315. Лестница башни.

Рис. 316. Заостренное окно с каменными сиденьями.

(Тринадцатый век.)

За исключением этих незначительных жертв, принесенных в пользу комфорта жизни, все в замке было устроено, спланировано и расположено с расчетом на прочность и устойчивость; и все же нельзя отрицать, что непреднамеренно строители этих молчаливых (*taciturnes*) сооружений не раз, правда, с помощью живописных мест, которые окружают их работы, достигали величия высоты и грандиозности форм, поистине необыкновенных.

Если нормандская церковь выражает с мягкой суровостью, а готическая с пышной фантазией важные и возвышенные доктрины Евангелия, мы должны в равной степени допустить, что замок, в некотором роде, громко провозглашает суровые и нецивилизованные понятия феодальной власти, инструментом и символом которой он был одновременно.

Рис. 317.- Замок Куси в его древнем состоянии.

(С миниатюры, взятой из рукописи XIII века).

Расположенные в большинстве случаев на естественных или искусственных возвышенностях, башни и донжоны не без красноречивой смелости взмывают в воздух, сменяют друг друга через определенные промежутки, командуют и поддерживают друг друга. Часто не без фантастического изящества стены вздымаются вверх, делая бесконечное количество самых странных изгибов, или обвиваются вокруг с гибкой легкостью змеи.

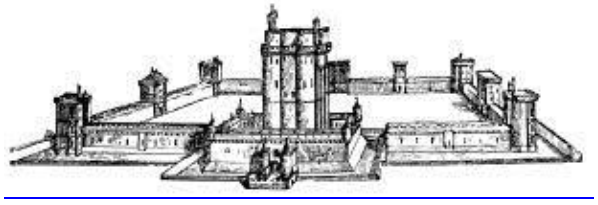


Рис. 318 - Венсенский замок в XVII веке.

Очевидно, что если замок поднимает свою мрачную голову высоко в воздух, то это делается не для того, чтобы обеспечить себе преимущества расстояния и высоты; но не в меньшей степени из-за этого он выделяется на небосклоне как грандиозный объект. Массы его стен, несимметрично пронизанные мрачными проемами, выглядят резкими и голыми, но монотонность их линий живописно нарушается выступами нависающих башен, карнизами обработанных арок и амбразурами крепостных стен.

Огромное количество цивилизации все еще сохранилось для тех, кто вспоминает прошлое, во множестве руин, которые были свидетелями кровавых феодальных разборок; и мы должны добавить к системе изолированных замков, которые часто командовали самыми пустынными долинами, аппарат силы и обороны городов и поселков - ворота, валы, башни, цитадели и т.д., огромные произведения, которые, хотя и были вдохновлены исключительно гением раздоров и разногласий, тем не менее, во многих случаях не переставали сочетать гармонию и разнообразие деталей с общим величием целого.

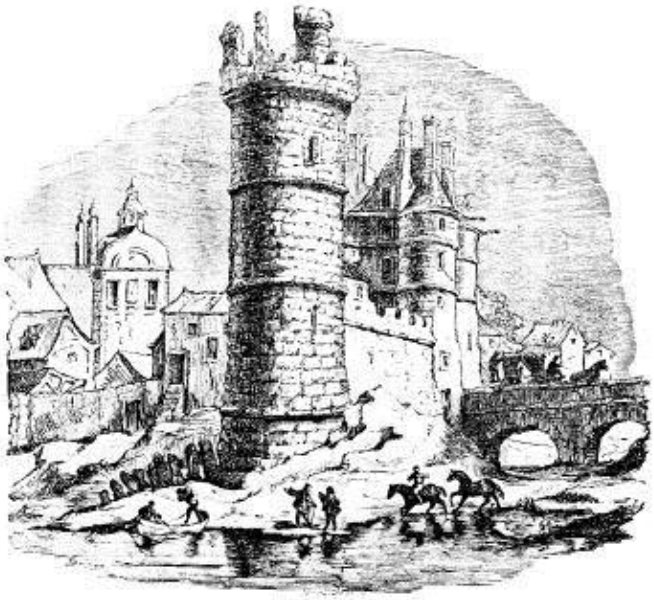


Рис. 319.- Тур де Несль, занимавший место Биржи на берегу Сены в Париже.

(С гравюры XVII века.)

В качестве примеров чисто феодальной архитектуры можно привести замки Coucy (рис. 317), Vincennes (рис. 318), Pierrefonds, старый Лувр, Бастилию, Tour de Nesle (рис. 319), Дворец правосудия, Plessis-les-Tours и т. д.; а в качестве образцов укрепленного города в Средние века - Авиньон и Каркассон. Добавим, что Эг-Мортес в Провансе, Нарбонн, Танн (Верхний Рейн), Вандом, Вильнев-ле-Руа, Мулен, Море (рис. 320), Провинс (рис. 321), снова представляют собой наиболее характерные остатки аналогичных укреплений.

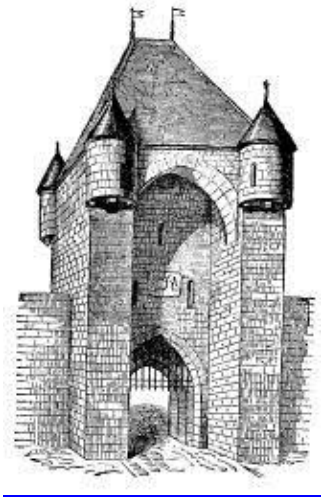


Рис. 320.- Ворота Морета. (Двенадцатый век.)

Пока дворяне, ревнивые и подозрительные, укрывались в тени своих донжонов, построенных со множеством стратегических ухищрений и из основательных материалов; пока большие и малые города были окружены глубокими рвами, высокими стенами, неприступными башнями, в строительстве частных жилищ царила самая примитивная простота. Камень почти никогда не использовался, а кирпич - очень редко. Пиленые или квадратные бревна, служившие ребрами, грязь или глина, заполнявшие промежутки, - вот и все, что требовалось поначалу для возведения небольших, но бескомфортных домов, идущих друг за другом неровными линиями вдоль узких улиц. Балки карнизов, правда, начали украшать резьбой и росписью, фасады - стеклами разных цветов; но мы должны дойти до последней половины пятнадцатого века, прежде чем увидим, что все ресурсы архитектуры применяются для возведения и украшения частных домов. Кроме того, вера уже ослабевала, и уже не было возможности направить все ресурсы целой провинции на

возведение церкви в честь божества; использование пороха, революционизировав военное искусство, уменьшило, если не уничтожило, огромную прочность стен; начался упадок самого феодализма; и, наконец, лишение прав корпораций породило совершенно новый порядок индивидуумов, занявших свое место в истории. К этому периоду следует отнести дом Жака Кёра в Бурже, парижский отель де Сенс (рис. 322), Дворец правосудия в Руане и те городские ратуши, в которых колокольня считалась своего рода палладиумом, под сенью которого укрывались священные права общества. Именно в наших (французских) северных городах - Сен-Кантене, Аррасе, Нуайоне, а также в старинных городах Бельгии - Брюсселе (рис. 323), Лувене, Ипре - эти здания приобретают наиболее пышный вид.

Рис. 321.- Ворота Святого Иоанна с разводным мостом, Провинс. (XIV век.)

В Германии, где некоторое время господствовала почти исключительно готика, готическое искусство создало соборы Эрфурта, Кельна, Фрибурга и Вены; затем оно угасло с ростом стиля *фламбоянт*. В Англии, оставив после себя несколько великолепных образцов чистого вдохновения, он нашел свой упадок в ослабленной скудости и сложной орнаментации стиля, называемого *перпендикулярным оживалом*. Если он проник и в Испанию, то ему пришлось с трудом бороться с могущественной мавританской школой, у которой в прошлом было слишком много впечатляющих *шедевров*, чтобы без сопротивления сдать страну своих былых триумфов (рис. 324). В Италии она столкнулась не только с латинской и византийской школами, но и со стилем, который, только начав формироваться, вскоре должен был поспорить с ней за империю вкуса и свергнуть ее в той самой стране, которая была ее колыбелью. Соборы Ассизи, Сиены, Милана - вот те великолепные произведения, в которых его влияние восторжествовало над местными традициями и над готовящимся *Ренессансом*; однако не следует думать, что и там ему удалось стать абсолютным хозяином, как это было на рейнской или британской территориях. В его пользу приносились жертвы, но эти жертвы не сводились к полному уничтожению.

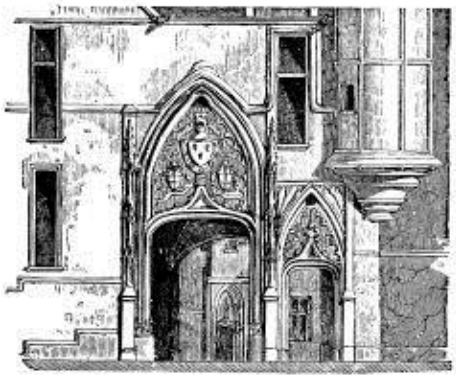


Рис. 322.- Двери Отеля де Сенс в Париже; последняя сохранившаяся часть Отеля Рояль де Сен-Поль, построенного в правление Карла V (XIV век).

Когда мы используем слово *"Ренессанс"*, мы, кажется, говорим о возвращении к уже ушедшей эпохе, о воскрешении периода, который уже прошел . В данном случае это слово следует понимать не совсем в этом смысле.

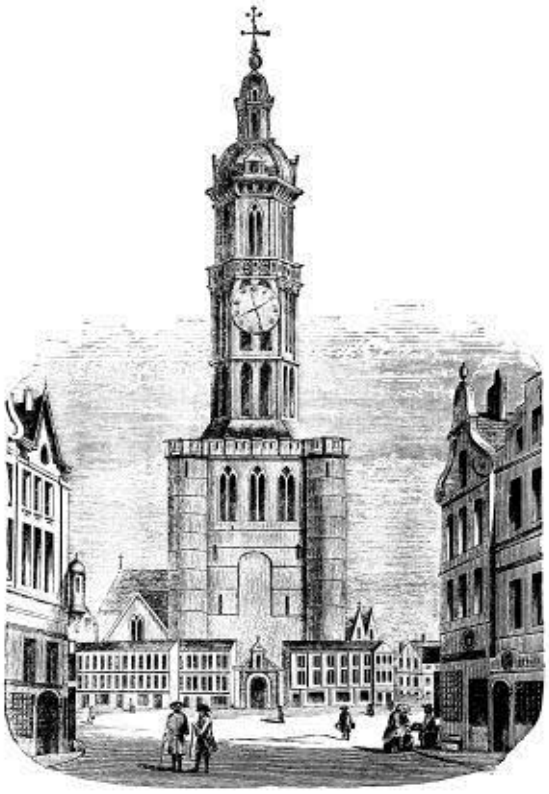


Рис. 323.- Брюссельская колокольня (XV век), с гравюры XVII века.

Унаследовав издревле художественный темперамент Греции, а не создав спонтанно свой собственный стиль, Италия среди всех народов Европы была страной, наиболее успешно сопротивлявшейся глубокой тьме варварства, и первой, на которую пал свет современной цивилизации.

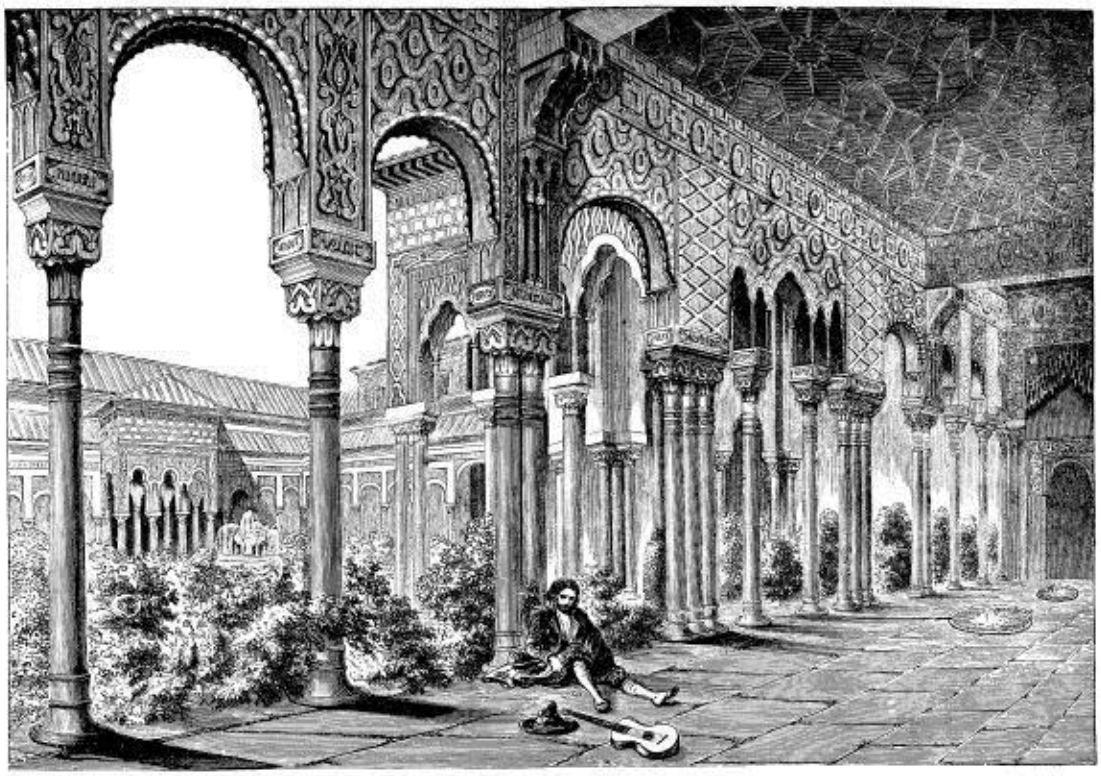


Рис. 324.- Интерьер дворца Альгамбра в Гранаде (XIII век).

В период нового рассвета гения Италии достаточно было порыться в руинах, которые завещало ей ее первое великолепие, чтобы найти среди них примеры для подражания; кроме того, в это время активное соперничество республик приводило к тому, что в нее стекались все сокровища Древней Греции. Но, черпая вдохновение в этих обильных проявлениях другой эпохи, она никогда не допускала мысли о том, чтобы предаться исключительно рабскому подражанию; у нее был - и в этом состоит ее главный титул на славу - здравый смысл, хотя она и придавала особое направление возрождению античности, оставаться под поэтическим влиянием того простого и благодатного искусства, которое утешало мир на протяжении всего затянувшегося младенчества цивилизации, которая, наконец, быстрыми шагами продвигалась к совершенной мужественности.

Начиная с XII века, Пиза дала толчок развитию искусства, построив Дуомо, Баптистерий, Наклонную башню и монастыри знаменитого Кампо Санто; множество восхитительных работ составили эпоху в истории современного искусства и блестяще открыли путь, на который должны были вступить многие выдающиеся люди, соперничающие друг с другом в изобретениях, науке и гениальности. В этих памятниках соединение восточного вкуса с традициями минувших веков создало оригинальность, столь же величественную, сколь и изящную. "Это, - как отмечает М. А. Лефевр, - "античность без ее наготы, византия без ее тяжеловесности, пыл западной готики без ее жестокости" (*effroi*).

В 1294 году магистраты Флоренции приняли следующий декрет, поручив архитектору Арнольфо ди Камбио превратить в собор церковь Санта-Мария-де-Фьори, до того не имевшую большого значения:- "Поскольку, - говорили они, - в высшей степени благоразумно для людей славного происхождения поступать в своих делах так, чтобы их общественные работы вызывали признание их величия и мудрости, дается приказ Арнольфо, мастеру-архитектору нашего города, составить планы ремонта церкви Санта-Мария с величайшим и пышным великолепием, чтобы мастерство и благоразумие людей никогда не смогли изобрести и предпринять ничего более важного или более прекрасного."

Арнольфо приложился к своей задаче и задумал план, который краткость человеческой жизни не позволила ему осуществить; но его сменил Джотто , а Джотто сменил Орканья, а Орканья

Брунеллески, который спроектировал и почти завершил тот Дуомо, о котором Майкл Анджело сказал, что его трудно будет сравнить и невозможно превзойти.

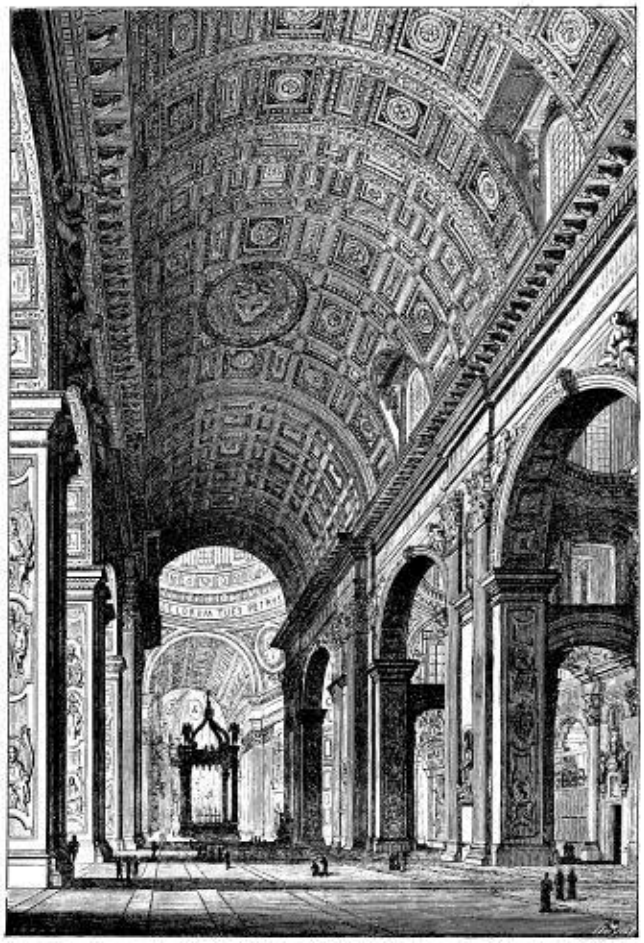


Рис. 325.- Интерьер базилики Святого Петра, Рим.

Арнольфо, Джотто, Орканья, Брунеллески - не достаточно ли привести эти великие имена, чтобы составить представление о движении, которое происходило в этот период? И которое вскоре должно было породить Альберти, Браманте, Михаила Анджело, Жака делла Порта, Бальдассаре Перуцци, Антонио и Джулиано де Сангалло, Джокондо, Виньолу, Серлио и даже Рафаэля, который, когда ему нравилось, был столь же могучим архитектором, как и чудесным художником. Именно в Риме собирались эти князья искусства, о чем свидетельствует великолепие собора Святого Петра (рис. 325), лишь одно из их грандиозных творений; так что именно из этого города впредь будут исходить свет и пример.

В стиле, который создала эта виртуозная фаланга, латинская округлая арка вновь обрела свою древнюю популярность и объединилась с древними ордерами, которые стали смешиваться или, во всяком случае, накладываться друг на друга. От огивы отказались, но колонны, чтобы украсить свои капители, и антаблементы, чтобы придать больше изящества своим выступам, заимствовали некий фантастический стиль, который ни в чем не уступал огивальному; греческий фронтон появился вновь, меняя иногда верхние линии своего треугольника на вдавленный полукруг; Наконец, купол, этот поразительный объект, который был характерной чертой византийского стиля, стал куполом, чей широкий изгиб бросал вызов, в смелых высотах, на которые он поднимался, чудесам перпендикулярной готики.

Итальянское *Возрождение* было завершено, готический век подошел к концу. Рим и Флоренция посылали во все стороны своих архитекторов, которые, удаляясь от этих метрополий нового стиля, вновь подвергались определенному территориальному влиянию, но знали, как сделать

традицию, апостолами которой они являлись, триумфальной. Именно тогда Франция открыла в свою очередь свойственный ей Ренессанс; именно тогда, в правление Карла VIII, после его экспедиции в Италию, началась, с замка Гайон, длинная череда сооружений, которые во многих случаях не уступали ни по богатству, ни по величию произведениям предыдущего периода. При Людовике XII возвысились замок Блуа и парижский Дом Счетной палаты, великолепное здание которого было уничтожено пожаром в XVIII веке. При Франциске I, Шамбор (илл. 326), Фонтенбло, Мадрид (близ Парижа), великолепные королевские "гумны", соперничали по элегантности и изяществу с замками Нантуйе, Шенонсо и Азай-ле-Ридо, а также с усадьбой Анго, близ Дьеппа - роскошными господскими особняками; Старый Лувр, дворец королей, колыбель монархии, был возрожден под присмотром Петера Леско; Отель де Виль в Париже до сих пор свидетельствует о разнообразном таланте Доминика Кортоны, который, по словам М. Водуайе, "справедливо понимал, что, строя для Франции, он должен действовать совершенно иначе, чем в Италии". При Генрихе II и Карле IX эта деятельность продолжалась, и архитекторы, искавшие свое вдохновение в греческой и римской античности, а также в *сувенирах* итальянского Ренессанса, с удовольствием нагружали все элегантные и изящные здания орнаментами, барельефами и статуями, которые они, казалось, высекали в камне, так же тонко, как ювелирную работу. Филибер Делорм построил для Дианы из Пуатье замок д'Ане - архитектурную жемчужину, чей портик, перевезенный по частям во время революционных беспорядков, теперь украшает двор Школы изящных искусств; Жан Буллан построил Экуэн для констебля Анны де Монморанси; А архитектор д'Ане по приказу Екатерины Медичи взялся за строительство дворца Тюильри, который, в силу своего особого предназначения, должен был типично характеризовать стиль французского Ренессанса.

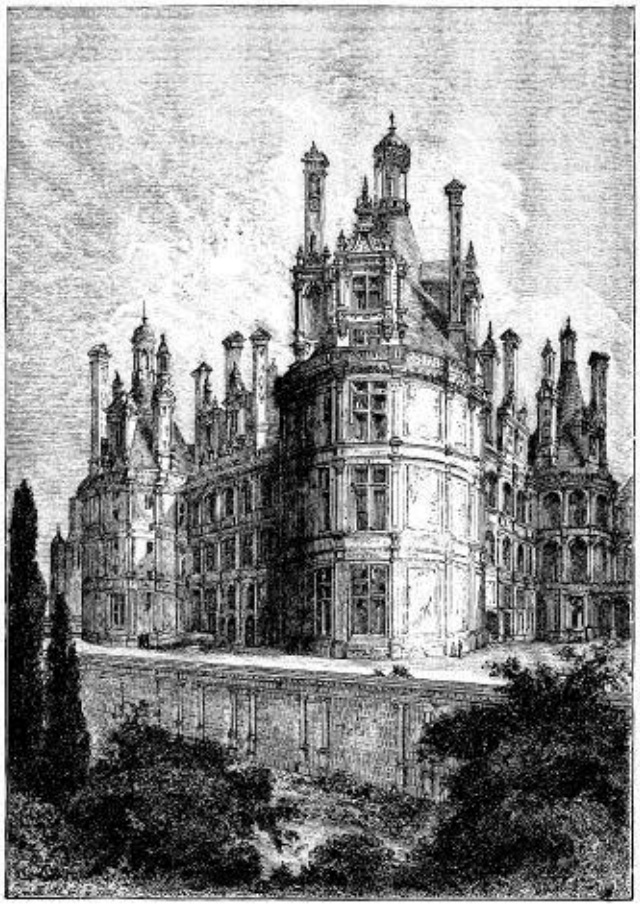


Рис. 326.- Замок Шамбор с древним рвом. (Семнадцатый век.)

Рис. 327.- Порт де Халь, Брюссель. (XIV век.)

Мы не должны перегружать деталями этот краткий обзор одной из важнейших отраслей искусства. История архитектуры относится к тем обширным областям , которые требуют либо краткого очерка, либо глубокого исследования. Эпитома, как единственного, соответствующего плану нашей работы, мы должны ограничиться его пределами; но мы можем, вероятно, позволить себе думать, что несколько быстрых страниц, посвященных этому предмету, вдохновили читателя на желание проникнуть дальше в исследование, которое способно предложить ему столько приятных сюрпризов, столько рациональных удовольствий.

ПЕРГАМЕНТ И БУМАГА.

Пергамент в древности.- Папирус.- Приготовление пергамента и веллума в средние века.- Продажа пергамента на ярмарке в Лендите.- Привилегия Парижского университета на продажу и покупку пергамента.- Различные области применения пергамента.-Хлопчатобумажная бумага, импортируемая из Китая.-Указ императора Фридриха II о бумаге.-Использование льняной бумаги с XII века.-Древние водяные знаки на бумаге.-Бумажные мануфактуры во Франции и других частях Европы.

Хотя большинство авторов, говорящих о пергаменте, приписывают его изобретение, по свидетельству Плиния, Евмению, царю Пергама (несомненно, исходя из этимологии слова, которым он был обозначен, т.е. *Пергамена*), по мнению Пиньо, кажется доказанным, что его использование гораздо древнее, и что его происхождение полностью утрачено. Конечно, во многих отрывках Ветхого Завета мы находим еврейское слово, латинское *volumen*, которое можно понимать только как рулон, сделанный из подготовленной кожи или из листьев папируса, и, следовательно, очевидно, что евреи со времен Моисея писали скрижали Закона на рулонах пергамента.

Геродот говорит, что ионийцы называли книги *дифтерами* (διφθέρα, подготовленная шкура), потому что в то время, когда *библий* (βίβλος, внутренняя кора папируса) не хватало, они писали на шкурах коз или овец. Диодор Сикул утверждает, что древние персы писали свои анналы на шкурах, и мы должны предположить, что утверждение Плиния относится только к некоторым усовершенствованиям, сделанным царем Пергама в искусстве приготовления материала,

способного заменить папирус, который Птолемей Епифаний больше не позволял вывозить из Египта. Абсолютный дефицит папируса вызвал активность в изготовлении пергамента, и вскоре в Пергам хлынуло такое большое количество материала, что этот город стали считать колыбелью новой торговли, уже так процветавшей. Тогда существовали книги двух видов: одни - в рулонах, состоящих из множества сшитых вместе листов, на одной стороне которых была только надпись; другие, квадратной формы, были написаны с обеих сторон. Грамматик Кратес, посол Евмения в Риме, считается изобретателем пергамента.

Обычный пергамент - это шкура козы, овцы или ягненка, приготовленная на извести, выделанная, выскобленная и разглаженная пемзой. Его главные качества - белизна, тонкость и жесткость; но работа кузнеца, должно быть, раньше была очень несовершенной, так как Хильдеберт, архиепископ Тура в XI веке, рассказывает, что писатель, прежде чем приступить к своей работе, "имел привычку очищать пергамент с помощью бритвы от остатков жира и других грубых примесей, а затем с помощью пемзы удалять волосы и сухожилия":"Это почти равносильно утверждению, что писцы покупали шкуры раздетыми и путем тщательной подготовки делали их пригодными для использования". Девственный пергамент, который по своему составу и цвету напоминает пергамент, изготавливался из шкур тех ягнят и козлят, которые были острижены. Веллум, более полированный, белый и прозрачный, изготавливался, как видно из его названия, из шкуры теленка.[52]

Вероятно, у римлян папирус, учитывая возможность его приобретения, использовался чаще, чем пергамент, который поначалу был редким и дорогим. Но пергамент, более долговечный и прочный, чем папирус, предназначался для переписывания самых важных произведений. Цицерон, имевший в своей великолепной библиотеке множество книг на пергаменте, рассказывал, что видел "Илиаду", переписанную на свитке *пергамена*, который помещался в ореховую скорлупу. Многие эпиграммы Марциала доказывают нам, что во времена этого поэта подобные книги были еще более многочисленны. К сожалению, до нас не дошло ни одной записи на пергаменте, относящейся к этому далекому периоду. Вергилий в Ватикане и Теренций во Флоренции относятся к четвертому и пятому веку нашей эры. Признавая, что время разрушает все, а также то, что работа грубых племен во многих случаях способствовала этой естественной причине разрушения, мы не должны забывать, что в определенные периоды, чтобы обеспечить место нового пергамента, когда его не хватало, был разработан план, чтобы заставить пергаментные рулоны, которые уже использовались для рукописей, снова для этой цели, либо путем соскабливания и натирания их пемзой, либо путем кипячения в воде или вымачивания в извести. Несомненно, нехватка и дороговизна пергамента стали причиной утраты многих прекрасных произведений. Муратори приводит в пример рукопись Амброзианской библиотеки, в которой письмо, датированное восемью или девятью веками назад, было заменено другим, более чем тысячелетней давности; а Маффеи сообщает нам, что использование древнего пергамента, выскобленного и вымытого, стало настолько распространенным в XIV и XV веках по всей Германии, что императоры положили конец этому опасному злоупотреблению, издав приказ для нотариусов использовать только пергамент "совсем новый".

Рис. 328.- Миниатюра девятого века, изображающая евангелиста, который переписывает *каламусом* на пергаменте священный текст, о котором он получает откровение.

(Библ. де Бургонь, Брюссель.)

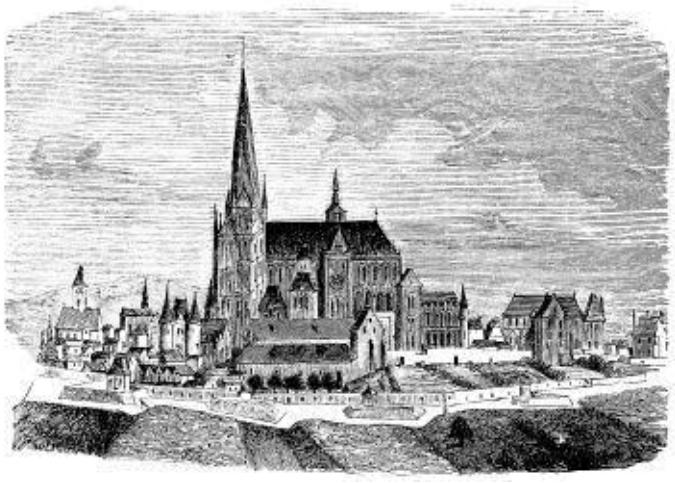


Рис. 329.- Вид на древнее аббатство Сен-Дени и его окрестности.

Как правило, качество пергамента служит для определения даты его изготовления. Пергамент рукописей до середины XI века очень белый и тонкий; пергамент XII века толстый, грубый и коричневатый, что часто свидетельствует о том, что он был выскоблен или вымыт. Большинство прекрасных манускриптов написано на девственном пергаменте, который по своей природе был приспособлен к изыскам каллиграфии и иллюминирования. Более того, из устава Парижского

университета, датированного 1291 годом, мы видим, что торговля пергаментом в тот период достигла значительного развития; поэтому для защиты от мошенничества и обмана, которые могли возникнуть в результате большой конкуренции торговцев пергаментом, а также для обеспечения студентов и художников хорошим товаром, университету была предоставлена особая привилегия, которая в лице его ректора давала право не только проверять, но и отказываться от всего пергамента, купленного в Париже, откуда бы он ни был привезен. Кроме того, на ярмарке Лендит, которая ежегодно проводилась в Сен-Дени, на территории аббатства (рис. 329), и на ярмарке Сен-Лазар ректор также заставлял осматривать привезенный пергамент, и парижские купцы не могли купить ничего, пока агенты короля, епископа Парижского, а также магистры и ученые университета не обеспечивали себя всем необходимым (рис. 330). Добавим, что ректору платили пошлину со всего проданного пергамента , и результат этого налога был единственным источником дохода ректорства в XVII веке.

Рис. 330. Печать Парижского университета (XIV век), по одной из плашек, хранящихся в коллекции медалей в Императорской библиотеке в Париже.

Хотя белый пергамент, казалось бы, лучше всего подходит для письма, в Средние века, следуя примеру античности, придали материалу различные оттенки, особенно пурпурный и желтый. Пурпурный цвет предназначался главным образом для нанесения золотых или серебряных символов. Император Максиминий Младший унаследовал от своей матери произведения Гомера, начертанные золотом на пурпурном пергаменте; а пергамент, тонированный подобным образом, в первые века был одной из прерогатив принцев и великих сановников церкви. Примечательно, что варварство седьмого и восьмого веков не уменьшило благосклонности к этим роскошным рукописям. Однако постепенно обычай (писать все произведение золотом или красками) сошел на нет. Сначала переписчики раскрашивали лишь несколько страниц в каждом томе, затем поля или фронтисписы, и в конце концов украшение ограничилось главами глав, словами, которые должны были занимать большое место, или заглавными буквами. Рабочие, выполнявшие эту операцию, - *rubricatores* (буквально "писатели красным") - со временем превратились в простых художников по буквам или *рубрикам* (названным так потому, что изначально они были окрашены в красный цвет), с помощью которых, однако, первые печатники наносили *рубрику* или цветные инициалы на миссалы, Библии и юридические книги.

Размеры, или величина, наших книг в настоящее время происходят от размеров пергамента в старые времена. Целая шкура животного, разрезанная на квадраты и сложенная вдвое, представляла собой "ин-фолио", которое, к тому же, различалось по длине и ширине; и у нас есть все основания полагать, что бумага с момента ее изобретения придерживалась обычных размеров сложенного пергамента.

Что касается размеров пергамента, используемого для дипломов, то они варьировались в зависимости от времени, краткости материала или характера его использования. У древних,

которые писали только на одной стороне пергамента, шкуры разрезали на полосы, соединенные вместе таким образом, чтобы получились *тома* или рулоны, которые разворачивали по мере прочтения их содержания. Этот обычай сохранялся для государственных и судебных актов еще долгое время после того, как изобретение квадратной книги (*кодекса*) привело к переходу на *опистографическое* письмо, под которым следует понимать письмо на обеих сторонах страницы. В принципе, только заключительные формулы или подписи писались на обороте документа. Постепенно люди перешли к практике написания как на обратной, так и на лицевой стороне страницы, но только в XVI веке этот обычай стал всеобщим.

Рис. 331.- Печать короля Ла-Басоша. (Этот титул со всеми его прерогативами был отменен Генрихом III).

Судебные акты, состоявшие иногда из множества сшитых вместе шкур, со временем стали образовывать рулоны длиной в двадцать футов; до таких крайних размеров они доходили, хотя сначала были настолько малы, что их ограниченные размеры поистине невероятны; в 1233 и 1252 годах мы находим договоры купли-продажи длиной два дюйма на пять дюймов, а в 1258 году - завещание, написанное на куске пергамента размером два дюйма на три с половиной. Именно для того, чтобы компенсировать высокую стоимость пергамента, было принято опистографическое письмо, а рулоны были отложены в сторону; сохранилось только название, применяемое *к рулонам*. Размер листов также был определен в зависимости от того, для каких целей они предназначались. Например, листы парламентских документов были девять дюймов с половиной в длину и семь с половиной в ширину; листы совета - десять на восемь; листы финансовых и частных контрактов - двенадцать с половиной на девять с половиной; письма о помиловании, подписанные рукой короля, должны были быть на целых шкурах в квадрате, два фута два дюйма на один фут восемь дюймов в диаметре.

Рис. 332.- Бумажный мастер, нарисованный и выгравированный в XVI веке Дж. Амманом.

Но если в канцеляриях канцлеров и трибуналах, где *басоче* (братство юристов всех рангов) считали пергамент одной из своих самых выгодных привилегий (рис. 331), пергамент все еще

строго использовался, то в других местах он уже давно перестал применяться. Бумага, в течение многих веков соперничавшая с пергаментом, наконец почти полностью вытеснила его (рис. 332), поскольку, будучи менее долговечной, она имела то преимущество, что стоила гораздо дешевле. Раньше не было известно ничего, кроме древнего египетского папируса, и он использовался одновременно с пергаментом, пока в Европу в X веке не привезли хлопчатобумажную бумагу, которую принято считать китайским изобретением и которая сначала называлась *греческим пергаментом*, потому что венецианцы, которые ввели ее на Западе, нашли ее в Греции.

На самом деле эта бумага сначала была очень низкого качества, грубая, губчатая, тусклая, подверженная атакам сырости и червей; настолько, что император Фридрих II в 1221 году издал указ, объявляющий недействительными все документы, написанные на ней, и устанавливающий срок в два года, в течение которого все они должны были быть переписаны на пергамент.

Использование и знание процесса изготовления бумаги из хлопка вскоре привело к изготовлению бумаги из льна или тряпок. Однако невозможно сказать, когда и где это было сделано - настолько противоречивы утверждения и свидетельства на этот счет. Одни считают, что бумагу привезли с Востока испанские сарацины, другие - что она пришла из Китая, третьи утверждают, что она используется с X века, четвертые - что образцы ее можно найти только в эпоху правления Святого Людовика.

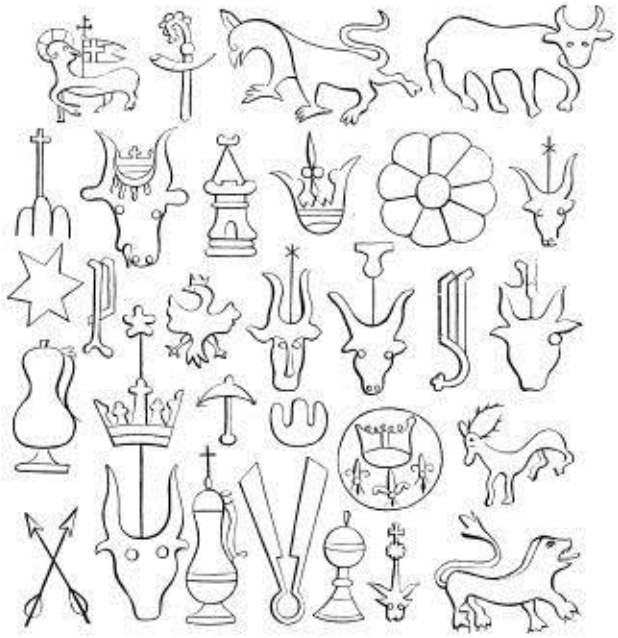


Рис. 333.- Водяные знаки на бумаге с XIV по XV век.

Во всяком случае, самым древним письмом на бумаге из тряпок, известным на сегодняшний день, является письмо из Жуанвиля Людовику X., датированное 1315 годом; кроме того, мы можем с уверенностью назвать написанным на льняной бумаге опись товаров, принадлежавших некоему приору Генриху, умершему в 1340 году, которая хранится в Кентербери, и множество подлинных записей, датируемых 1335 годом, хранящихся в Британском музее в Лондоне. Первая бумажная мануфактура, основанная в Англии, была, как говорят, в Хартфорде, которая датируется только 1588 годом; но важные бумажные мануфактуры существовали во Франции со времен правления Филиппа де Валуа, то есть с середины четырнадцатого века; в частности, в Эссонне и Труа. На бумаге, которая поступала с этих мануфактур, в зависимости от качества или назначения бумаги, обычно ставились различные знаки (рис. 333), называемые водяными знаками, такие как голова быка, крест, змея, звезда, корона и т. д. Во многих других странах Европы в четырнадцатом веке также процветали бумажные мануфактуры. От этого периода до нас дошло большое количество

документов, написанных на бумаге из тряпок, использование которой примерно на столетие предшествовало изобретению книгопечатания.

Рис. 334. Баннер парижских бумагомарателей.

МАНУСКРИПТЫ

Рукописи в древние времена.- Их форма.- Материалы, из которых они состояли.- Их уничтожение готами.- Редкость в начале Средних веков.- Католическая церковь сохранила и приумножила их.- Копировщики.- Транскрипция дипломов.-Корпорация переписчиков и книготорговцев.-Палеография.-Греческие письмена.-Унциальные и скорописные рукописи.-Склавонские письмена.-Латинские писатели.-Тиронская стенография.-Ломбардские шрифты.-Дипломатические.-Капетинские.-Людовицинские.-Готические.-Рунические.-Визиготические.-Англосаксонские.-Ирландские.

Пусть читатель обратится к главам о ПЕРГАМЕНТЕ и ПЕРЕПЛЕТЕ, и он найдет там несколько замечаний о чисто материальной части рукописей; здесь же мы можем рассмотреть этот вопрос очень кратко, и для этого воспользуемся замечательной работой Ж. Ж. Шампольона-Фижака.

Когда письменность была изобретена и вошла в обиход цивилизованного общества, выбор веществ, пригодных для ее получения и долговременного закрепления, был весьма разнообразен, хотя и зависел от характера текста, который должен был быть написан.

Люди писали на камне, на металлах, на коре и листьях многих видов деревьев, на высушенной или обожженной глине, на дереве, на слоновой кости, воске, льне, шкурах четвероногих, на пергаменте, лучшем из этих препаратов; на папирусе, который является внутренней корой тростника, растущего в Ниле; затем на бумаге из хлопка; и, наконец, на бумаге из конопли и льна, называемой тряпичной бумагой. Римский мир перенял использование папируса, который был очень важной отраслью торговли в Александрии. Подтверждение этому мы находим у античных писателей: Святой Иероним свидетельствует об этом вплоть до пятого века нашей эры. Латинские и греческие императоры выдавали свои дипломы на папирусе. Римские папы прослеживали на нем свои древнейшие буллы . Хартии королей Франции первой расы также издавались на папирусе. С восьмого века пергамент соперничал с папирусом, чуть позже его конкурентом стала хлопчатобумажная бумага, а одиннадцатый век принято считать периодом, когда папирус был полностью вытеснен новыми материалами, предназначенными для сохранения письменности.

Для письма на папирусе использовалась кисть или тростник, а также чернила разных цветов; чаще всего, однако, применялись черные чернила. На берегах Нила, в то время, когда тростник служил материалом для папируса, вырос другой вид тростника, более жесткий и гибкий, прекрасно подходящий для изготовления *каламуса* - инструмента, заменившего перо, который был принят не ранее VIII века.

Размер рукописей ни в коем случае не подчинялся установленным правилам, существовали тома всех размеров; самые древние на пергаменте, как правило, длиннее, чем в ширину, или, наоборот, квадратные; письмо опирается на линию, прочерченную сухим острием *каламуса*, а затем черным свинцом; части, составляющие том, состоят из неопределенного количества листов; слово или рисунок, помещенный внизу последней страницы каждой части и в конце тома, служит для *перехода* от одного фасцикула к другому.

Константинопольские императоры подписывали акты своего правления красными чернилами; их первый секретарь был хранителем вазы с киноварью (киноварью), которой мог пользоваться только император. Некоторые дипломы королей Франции второй расы подписаны таким же образом. В ценных рукописях широко использовались золотые чернила, особенно если пергамент был окрашен в пурпурный цвет; но красные чернила почти всегда использовались для заглавных букв или для названий книг, и долгое время после изобретения книгопечатания тома все еще имели *рубрики* (*ruber*, красный), нарисованные или красиво выполненные пером.

Большая часть богатых рукописей, даже если они содержали текст какого-нибудь древнего светского автора, предназначалась для передачи в сокровищницы церквей и аббатств, и эти подношения не проходили без большой демонстрации: книгу, независимо от ее содержания, клали на алтарь, и по этому случаю служили торжественную мессу; кроме того, в конце произведения делалась надпись о том, что за него воздавалось должное Богу и святым в раю.

Мы не должны забывать, что во времена почти всеобщего невежества Церковь была единственным хранилищем литературы и науки; она искала языческих авторов, которые могли бы научить ее красноречию, которое могло бы быть использовано для продвижения веры, почти так же, как она искала священные книги; нередко даже христианское рвение возвышалось настолько, что пророки Мессии находились у писателей, очень предшествовавших доктринам Христа. Так, лучшие греческие и латинские рукописи профанных авторов - дело рук монахов, как и Библия и труды Отцов Церкви. Правила древнейших братств рекомендовали монахам, умеющим писать и желающим угодить Богу, переписывать рукописи, а неграмотным - учиться их переплетать. "Работа переписчика, - говорил своим современникам ученый Алкуин, - это благородный труд, который приносит пользу душе, в то время как работа пахаря приносит пользу только животу".

Во все периоды истории мы находим упоминания о некоторых знаменитых манускриптах. Мы не будем заходить так далеко, как греческие традиции, связанные с произведениями Гомера, некоторые копии которых были украшены с таким богатством, которое, вероятно, никогда не было превзойдено. В V веке святой Иероним обладал двадцатью пятью частями трудов Оригена, которые Памфил Мученик скопировал своей рукой. Святой Амвросий, святой Фульгенций, Хинкмар, архиепископ Реймский, люди столь же ученые, сколь и благочестивые, прилагали усилия, чтобы воспроизвести своими руками лучшие древние тексты. Переписчик по профессии назывался *scriba, scriptor*; место, в котором они обычно работали, называлось *scriptorium*. Капитулярии против плохих переписчиков часто обновлялись. "Мы предписываем, чтобы ни один писец не писал неправильно", - находим мы в сборнике Балуза. В том же сборнике в 789 году мы читаем: "Во всех монастырях должны быть хорошие католические тексты, чтобы молитвы не возносились к Богу на неисправном языке". В 805 году: "Если нужно переписать Евангелие, Псалтырь или Миссал, следует нанимать только аккуратных людей среднего возраста; иначе в веру могут быть внесены словесные ошибки". Кроме того, существовали *корректоры*, которые исправляли работу переписчиков и заверяли ее на томах словами *contuli, emendavi* ("я сверил, я пересмотрел"). Упоминается копия трудов Оригена, исправленная рукой самого Карла Великого, которому также приписывается введение полных стоп и запятых.

С той же тщательностью готовились королевские хартии и грамоты; референты или канцлеры составляли их и следили за их отправкой; главные должностные лица короны выступали в качестве гарантов или свидетелей, и эти акты публично зачитывались перед тем, как их подписывали и скрепляли печатью. Нотариусы и свидетели гарантировали подлинность частных хартий.

Пока во Франции не существовало книгопечатания, корпорация писцов, переписчиков хартий и манускриптов, в которую входили и книготорговцы, была очень многочисленной и влиятельной, поскольку состояла из выпускников университета, который покровительствовал им и ставил их в число своих незаменимых агентов. Тот, кто хотел стать книготорговцем, должен был подтвердить свое образование и способности; он обязан был дать клятву "не совершать никакого обмана,

мошенничества или дурного поступка, который мог бы повредить или нанести ущерб университету, его ученым и завсегдатаям, не грабить и не говорить о них плохо". Кроме того, он должен был внести сумму в пятьдесят франков (*парижских ливров*) в качестве денег на предостережение.

Правила, налагаемые на переписчиков и книготорговцев, всегда были очень строгими, и эта строгость была вполне оправдана существовавшими злоупотреблениями и скандальным беспорядком людей, занимавшихся этими профессиями. В 1324 году университет издал такой приказ: "В книготорговлю принимаются только люди хорошего поведения и нравственности, достаточно знакомые с книжным делом и предварительно одобренные университетом. Книготорговец не может брать к себе в услужение клерка, пока тот не поклянется перед университетом исполнять свою профессию в соответствии с таинствами. Книготорговец обязан предоставлять университету список продаваемых им произведений; он не должен отказывать в выдаче рукописи тому, кто пожелает сделать с нее копию, при условии уплаты установленного университетом вознаграждения. Ему запрещается выдавать неисправленные книги, и студенты, обнаружившие неправильный экземпляр, должны публично заявить об этом ректору, чтобы книготорговец, выдавший его, был наказан и чтобы экземпляр был исправлен *схоларами* (учеными людьми). Ежегодно должны избираться четыре комиссара для установления цен на книги. Один книготорговец не должен продавать произведение другому книготорговцу, пока тот не выставит его на продажу в течение четырех дней. В любом случае продавец обязан зарегистрировать имя покупателя, описать его и указать цену, за которую была продана книга. ".

Из века в век это законодательство претерпевало изменения в соответствии с представлениями времени: и когда в середине XV века печатный станок изменил лицо мира, корпорация *книжников* сначала восстала против нового искусства, которое должно было их погубить. "Но в конце концов, - говорит Шампольон-Фижак, - они покорились, и государственным властям были рекомендованы временные меры для защиты древнего порядка вещей, который не мог долго сопротивляться новому".

Теперь давайте вернемся к первым векам Средневековья, чтобы возобновить рассмотрение вопроса с палеографической точки зрения.

Все языки и литературы современной Европы - греческие или латинские, славянские или готские; эти четыре великие семьи народов и языков существовали, несмотря на превратности политики. Такова основа, на которой должны строиться все исследования, позволяющие установить происхождение и природу письменности, свойственной каждой литературе.

Константинопольские греки научили письменности славянскую расу, а вместе с ней и христианской вере. Древнейшим греческим письмом (мы говорим только о христианской эпохе) было начертание *заглавное*, правильное и правильных пропорций; по мере распространения оно все более и более упрощалось. После этого вида письма, примеры которого встречаются только на камне или бронзе, мы переходим к письму, называемому, хотя мы и не знаем почему, *унциальным*,[53] которое, было первым шагом к греческой *скорописи* (плавному).

Унциальное письмо использовалось в греческих рукописях вплоть до девятого века; мы можем наблюдать переход от *унциального* к *полуунциальному*, а от *полуунциального* к *минускулу*.[54] В десятом веке рукописей в минускуле стало очень много - тахиграфы (ταχύς, быстрый, и γράφω, пишу), или приверженцы быстрого письма, одержали верх; калиграфы (καλός, красивый, и γράφω, пишу) хотели последовать их примеру. Они тратили много времени на рисование инициалов бегущих букв: новый метод, позволявший получать больше за то же время, легко прижился; калиграфы отказались от унциала и перешли на соединенные вместе минускульные знаки, сочетавшие хорошие формы с большей легкостью исполнения. В дальнейшем унциал больше не использовался, кроме как для заголовков книг.

Среди прекрасных образцов этой эпохи, которые сохранились, можно упомянуть: в Императорской библиотеке Парижа - книгу Евангелий, называемую книгой кардинала Мазарина,

и комментарии Григория Назианза; в Лаврентьевской библиотеке во Флоренции - Плутарха и книгу Евангелий, написанных золотыми чернилами крупными и массивными минускульными скорописными знаками; и, наконец, книгу церковных чинов, также принадлежащую Императорской библиотеке в Париже, на которой есть такая надпись на греческом:- "Молитесь за Евфима, бедного монаха, настоятеля монастыря св. Лазаря". Этот том был закончен в мае месяце, созыва S, в году 6515", дата, которая, согласно исчислению греческой церкви, соответствует месяцу маю 1007 года христианской эры.

К двенадцатому веку относится прекрасная греческая рукопись, подаренная Людовику XIV Хрисанфом Норасом, патриархом Иерусалимским; к тринадцатому веку относится другая рукопись, написанная очень мелким скорописным шрифтом и украшенная портретами, подаренная императором Палеологом Святому Людовику. Только в четырнадцатом веке появились рукописи, наполовину латинские, наполовину греческие. Наконец, появился Анж Вегес из Корфу, который в середине XV века приобрел такую репутацию греческого калиграфа, что, как говорят, породил пословицу: "Пиши *как Анж*".

Греческий алфавит, когда он проник в страны севера вместе с христианской религией и цивилизацией, претерпел значительные изменения. На правом берегу Дуная, в древней Мизии, Ульфилас, потомок каппадокийской семьи, ранее взятой в плен готами, в IV веке изобрел алфавит, получивший в связи с этим название *готского (Mœso-Gothic*), который имеет греческое происхождение с примесью латинских символов и других особых знаков. Это тяжелое, но не изящное письмо, отличающееся, словно инстинкт национальности, от тех типов, которым оно подражает. Однако манускрипты с готическим письмом встречаются очень редко: известно всего два или три.

Склавонская письменность, которая также является дочерней греческой, имеет почти такую же историю, как и мисоготская. Когда люди этой семьи были обращены в христианство, их привели к нему греческие христиане, и патриарх Кирилл в девятом веке стал их учителем; он научил их писать (чего они никогда не знали до тех пор), и они приняли греческий алфавит, добавив к нему, однако, несколько новых знаков, чтобы они могли выражать звуки, свойственные их языку. Склавонские рукописи положительно многочисленны в публичных библиотеках. Мы находим их в Париже, Болонье и Риме, но больше всего в Германии и в стране, находящейся под властью московитов. Одна из самых знаменитых - принадлежащая городу Реймсу и известная под названием "Texte du Sacre", поскольку традиция (впрочем, ошибочная) утверждает, что короли Франции во время своей коронации в Реймсе приносили присягу на этой книге, которая, как утверждается, была написана рукой святого Прокопия. Склавонские рукописи в целом привлекают внимание не столько изяществом исполнения, сколько богатством переплетов.

Настоящий русский алфавит - это сокращение алфавита, называемого *кирилловским*, уменьшенного императором Петром I до сорока двух знаков; так что у славянских народов было два *кирилловских* алфавита, древний - для богослужебных записей, и современный - русский, находящийся в общем употреблении. О первом нет рукописей ранее одиннадцатого века нашей эры.

Рукописи латинян, несомненно, более многочисленны и разнообразны, поскольку латинская церковь более обширна, а римская цивилизация распространилась на большее число европейских провинций. Во главе рукописей латинской письменности стоит фрагмент папируса, найденный в Египте, на котором начертан императорский эдикт об аннулировании продажи имущества, согласованной в результате некоторого насилия, совершенного неким человеком по имени Исидор; дата этого документа определена как III век. Для четвертого века у нас есть "Вергилий" с миниатюрами, о которых мы упоминали в другом месте (МИНИАТЮРЫ РУКОПИСЕЙ), и "Теренций", оба принадлежат Ватиканской библиотеке и оба написаны заглавными буквами; в последнем, однако, они неправильные и называются, в связи с этим, *деревенскими заглавными буквами*.

К этому же периоду следует отнести "Трактат о республике" Цицерона, который совсем недавно был найден в томе, где прежние надписи были стерты, как это часто случалось (см. ПЕРГАМЕНТ И БУМАГА), чтобы освободить место для новой надписи. Для пятого века у нас есть второй "Вергилий" с миниатюрами, который перешел из библиотеки аббатства Сен-Дени в Ватикан. Пруденций", который до сих пор хранится в Императорской библиотеке Парижа, - это прекрасная рукопись шестого века, написанная деревенскими буквами, причудливыми, но изящными.

В тот же период у латинян были в употреблении два других вида письма; тот же деревенский капитал, перестав быть прямоугольным и округлившись в своих основных штрихах, стал унциалом, и по этой причине, будучи гораздо более быстрым, был предназначен специально для копирования произведений; в то время как скоропись, хотя иногда и использовалась для рукописей, применялась в основном для написания писем. От первого из этих двух видов письма, унциального, мы имеем два прекрасных образца шестого века в "Проповедях" святого Августина на папирусе (рис. 336) и в псалтыре Сен-Жермен-де-Пре, написанном серебряными буквами на пурпурном пергаменте, оба из которых теперь принадлежат Императорской библиотеке в Париже.

В том же веке мы находим разновидность письма, называемого *полуунциалом*, которое становилось все более и более быстрым благодаря изменениям, внесенным в некоторые его формы. Существовал также галликанский унциал, форму которого мы можем видеть в рукописи, предположительно принадлежащей Святому Просперу (Императорская библиотека, Париж), и итальянский унциал, среди которых Библия Мон-Амиати во Флоренции, палимпсест[55] "Гомилии" в Ватикане и восхитительная Книга Евангелий в Нотр-Дам, Париж (рис. 337).

Древнейший стиль скорописи, используемый в таблицах и дипломах, можно увидеть в актах, известных под названием *хартий Равенны*, по названию города, в котором они были впервые обнаружены. Аналогом этих документов можно считать Акты наших первых королей, которые очень трудно читать из-за преувеличенной манеры тонких штрихов соединять буквы вместе, а также неопределенных форм штрихов вверх и вниз. Мы приводим фрагмент (рис. 338), взятый из оригинальной таблицы на пергаменте, составленной Чилдебертом III. На рис. 339, скопированном с оригинала капитулярия Карла Великого, мы видим, во что превратилось то же самое письмо в 784 году.

К этому же периоду относится использование в обиходе канцлеров и нотариусов письма, полностью тахиграфического; оно состоит из шифров, один из которых занимает место слога или слова. Это письмо называлось *тиронийским*, поскольку его изобретение приписывается Тиро, вольноотпущеннику Цицерона, который использовал его для тахиграфии, или, как мы теперь говорим, стенографии (стенографирования), речей прославленного оратора. Рис. 340 взят из псалтыря VIII века, текст которого переписан тахиграфическими знаками того периода.

Вестготским называется письмо рукописей, выполненных на юге Франции и в Испании во времена правления готов и вестготов; это письмо, все еще скорее римское, обычно круглое и украшенное причудливыми штрихами, которые делают его приятным для глаз.

В Италии мы также находим *ломбардский шрифт*, который использовался для дипломов вплоть до двенадцатого века.

Прекрасные рукописи на пурпурном пергаменте относятся ко времени Карла Великого, когда роскошь в искусстве проявлялась во всех формах. В Императорской библиотеке в Париже хранится великолепный том, происходящий из древнего владения Субиз, который содержит Послания и Евангелия на все праздники года: исполнение этой работы безупречно; огромные заглавные буквы англосаксонской формы раскрашены и еще более богаты благодаря золотому усеянию.

Ценная рукопись "Временного трактата" преподобного Беды, более чем на двести лет позже автора, жившего в начале VIII века, представляет собой образец одной из разновидностей минускульного письма, которое во Франции называют *ломбардским*, поскольку оно было в ходу во времена правления ломбардских королей за Альпами; его труднее читать, чем римское, хотя

оно похоже по форме, поскольку слова не разделены. Прекрасная рукопись "Горация" (Императорская библиотека, Париж), представляющая собой смесь различных видов римского письма того периода, относится к тому же веку. На рис. 341 представлена изящная орнаментальная заглавная буква, взятая из рукописи "Комментарии святого Иеронима", также хранящейся в Императорской библиотеке. Во многих книгах Евангелия мы находим образцы письма англосаксонского происхождения, заглавные буквы и бегущий текст.

Дипломатическая письменность X века представлена здесь грамотой короля Хью Капета, из которой мы заимствуем рис. 342; она, должно быть, была издана между 988 и 996 годами. В этом фрагменте только первая строка состоит из символов, очень вытянутых, расположенных близко друг к другу, смешанных с некоторыми заглавными буквами и своеобразными формами. Это свидетельствует о том, что изящное меровингское письмо к тому времени заметно выродилось.

В XI веке минускул в рукописях отличался угловатыми формами, из-за чего получил название *капетинского*. Затем капетинский, преувеличенный в своей склонности к штрихам и углам, превратился *в людовикский*, который объявляет тринадцатый век и характеризует правление Святого Людовика.

Рис. 335.- Писец или переписчик в своей рабочей комнате, окруженный раскрытыми рукописями и пишущий за столом.

(С миниатюры XV века).

Однако рукописи XIII века встречаются в изобилии, а историю письменности периода Святого Людовика и трех последующих веков можно подытожить следующими словами: "Капетинское письмо, называемое *людовикским*, когда оно стало еще больше отличаться от прекрасных форм письменности времен Карла Великого или обновленной римской, все больше и больше деформировалось, и эти последовательные деградации стали настолько сложными, что в XVII веке письмо стало совершенно неразборчивым. Таким образом, можно обобщить все предписания относительно состояния письменности в рукописях и хартиях Франции за этот трехсотлетний период" (рис. 343).

Однако это была эпоха самых богатых рукописей, в которую было доведено до совершенства искусство их украшения, когда карандаш художника-миниатюриста и перо калиграфа совместно создали несколько шедевров (рис. 344). Это было также время, когда корпорация писателей стала многочисленной и влиятельной (рис. 335). Одним из самых выдающихся членов этого общества был Николас Фламель, о котором придумано столько сказочных легенд. В качестве образца его великолепной скорописи (рис. 345) мы приводим факсимиле одной из надписей *ex libris*, которые он помещал в начале всех книг, принадлежавших герцогу Жану де Берри, чьим секретарем и *книготорговцем* он был.[56]

В других странах, кроме Франции, особенно в Германии, готическое письмо было легко распространено. Немецкие рукописи мало чем отличаются от французских. Отметим лишь, что немецкое письмо оставалось очень тонким до середины XIII века, а затем стало неровным, угловатым и ощетинившимся остриями.

То, что только что было сказано о Германии в частности, естественно, относится к Восточной и Западной Фландрии, а также к Низким странам. В XV веке под влиянием герцогов Бургундских, о которых мы уже упоминали, самые важные хроники и лучшие истории, существовавшие в то время, были великолепно переписаны тем прекрасным готическим минускулом, толстым, массивным и угловатым, который назывался *lettre de forme*; и мы снова находим его в некоторых старинных изданиях конца XV века (рис. 346) и начала XVI века.

В более северных странах использовался *рунический* алфавит, которому долгое время приписывалось чудесное происхождение, но который бенедиктинцы справедливо считали подражанием или, скорее, искажением латинского алфавита. На *руническом* языке существуют надписи на камне и на дереве, некоторые рукописи на пергаменте, а также ирландские книги на пергаменте и на бумаге.

На юге страны письменность, по-видимому, постоянно отражала живой и откровенный дух ее жителей, среди которых сохранялся глубокий отпечаток древнеримской цивилизации. Минускул оставался столь же высоким, сколь длинным, тонким и четким; даже когда он изменился под влиянием готики, он все еще оставался красивым и, прежде всего, разборчивым, в чем мы можем убедиться, изучив прекрасную рукопись под названием "Specchio della Croce" ("Зеркало Креста"),

тринадцатого века; и драгоценную рукопись Данте, четырнадцатого века, обе из которых принадлежат Императорской библиотеке в Париже.

Мы можем принять для Испании те же мнения, что и для Италии. В этой стране также существовала письменность большого достоинства, переданная от римлян, которая получила, как мы уже говорили, название *вестготской*. Вестготское письмо одиннадцатого и двенадцатого веков, особенно одиннадцатого, представляет собой минускул самого изящного вида. Но готицизм, в качестве промежуточных агентов которого выступили *капетинцы* и *людовики*, в конце концов испортил это изящное и тонкое письмо, как мы видим в сборнике испанских трубадуров, составленном по приказу Иоанна II, короля Кастилии и Леона, около 1440 года; знаменитый манускрипт находится в Императорской библиотеке в Париже.

В Англию, где господствовал англосаксонский тип, нормандское завоевание принесло французское письмо в хартиях и рукописях. И, наконец, среди письменности, называемой национальной, мы должны снова упомянуть ирландскую, от которой сохранились прекрасные образцы, но при ближайшем рассмотрении они оказываются не чем иным, как разновидностью англосаксонской. Считается, что он использовался с шестого века; и мы видим, что, несмотря на различные завоевания, он продолжал использоваться до пятнадцатого века. Его даже знали и использовали во Франции, хотя он отнюдь не отличался изяществом, о чем свидетельствует, среди прочих рукописей, "Гомилии святого Августина" в Императорской библиотеке в Париже, которая предположительно относится к восьмому веку.

На этом наш краткий обзор палеографических примеров в разные периоды Средневековья заканчивается. Мы могли бы продолжить наши изыскания в этом направлении и после изобретения печатного станка, поскольку найдены рукописи времен правления Людовика XIV; но они были лишь причудливой бесполезностью; каждый век, чтобы показать себя в своем истинном свете, должен следовать инстинктам и вдохновению, которые ему принадлежат.

ФАКСИМИЛЕ РУКОПИСЕЙ.

Рис. 336.- Письмо VI века с прописными буквами из рукописи "Проповеди святого Августина" на папирусе.

(Императорская библиотека, Париж.)

ТЕКСТ.-Spes *nostra e[st non de isto tempore, neque de mundo est, neque in ea felicita[te....*

ПЕРЕВОД: Наша надежда не от этого времени, не от мира и не в этом блаженстве.

Рис. 337.- Заголовок и заглавные буквы седьмого века из книги Евангелий из Нотр-Дам, Париж. (Императорская библиотека, Париж.)

Текст.-Incipit *præfatio*.

Перевод.- Здесь начинается предисловие.

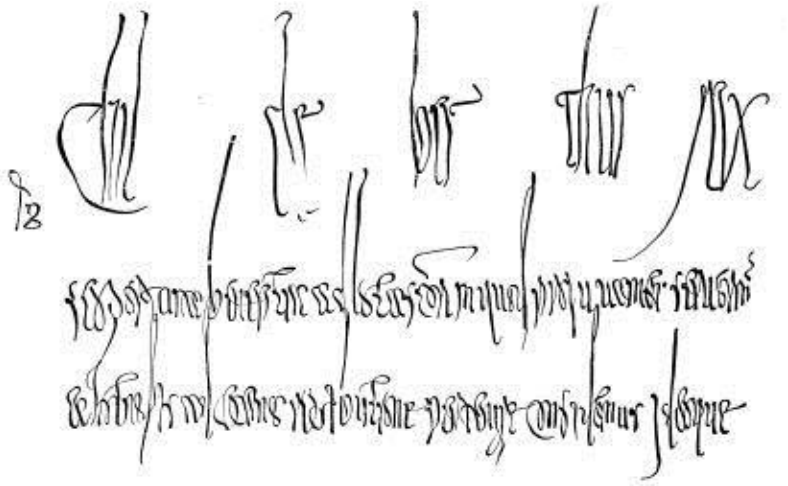


Рис. 338.- Надпись конца VII века по грамоте Чилдеберта III на дарение виллы аббатству Сен-Дени. (Факсимиле дает только половину длины строк).

Текст.-Childeberthus *rex*

Se oportune beneficia ad loca sanctorum quod pro juvamen servorum....

Et hoc nobis ad eterna retributione pertenire confidemus. Ideoque....

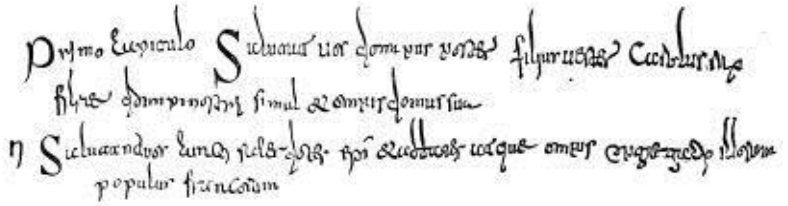


Рис. 339. Письменность VIII века, из капитулярия Карла Великого, адресованного папе Адриану I в 784 году.

(Императорская библиотека, Париж.)

Текст: - Primo *Capitulo. Salutant vos dominus noster, filius vester, Carolus rex [et filia vestra domna nostra Fastrada, filii et filæ domini nostri simul, et omnis domus sua.*

II. Salutant vos cuncti sacerdotes, episcopi et abbates, atque omnis congregatio illorum [in Dei servicio constituta etiam, et universus] populus Franconum.

Перевод: I. Наш господин, ваш сын, король Карл [и ваша дочь, наша госпожа Фастрада, приветствуют вас, также сыновья и] дочери нашего господина и весь его дом.

II. Все священники, епископы и аббаты приветствуют тебя, а также вся община [тех, кто утвержден в служении Богу, и весь] французский народ.

Рис. 340.- Тиронийское письмо VIII века из латинской Псалтыри. (Императорская библиотека, Париж.)

Текст.- Восстань, *Господи, в ире твоей и возвысься в конечности моей, и восстань, Господи Боже мой, в преподобии своем; и синагога народная обступи, те, и простер ханк в высоте, и восстановись.*

Перевод: "Восстань, Господи, во гневе Твоем, вознесись от ярости врагов моих, и пробудись для меня к суду, который Ты заповедал.

И обступит тебя община народа: ради них возвратись ты на высоту" (Пс. vii. 6, 7).

Рис. 341. Письменность X века по рукописи "Комментариев святого Иеронима".

(Императорская библиотека, Париж.)

Текст: "-Qui *nolunt inter epistolas Pauli eam recipere quæ ad Filemonem scribitur aiunt non semper apostolum nec omnia Christo in se loquente dixisse. Quia neque ...*

Перевод.- Те, кто не желает принимать среди посланий святого Павла то, которое написано к Филимону, отрицают, что апостолы говорили все и все время под вдохновением Христа. Потому что ни ...

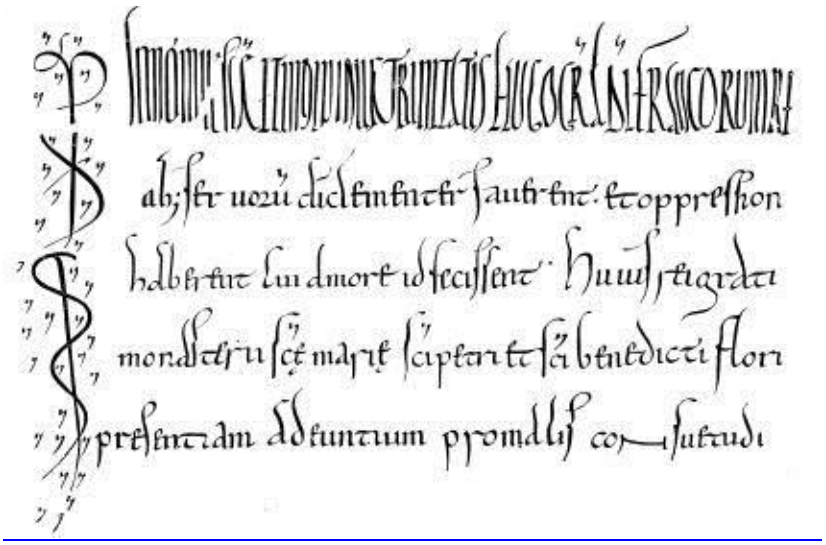


Рис. 342.- Дипломатическая письменность X века, из хартии Хью Капета. (Архивы Империи.)

Это факсимиле дает только половину длины строк.

Текст (полностью восстановлен.)-In *nomine sanctæ et individuæ Trinitatis, Hugo gratia Dei Francorum rex. [Mos et consuetudo regum prædecessorum nostrorum semper exstitit ut ecclesias Dei sublimarent et justis* petitioni bus *servorum Dei clementer faverent, et oppression[em eorum benigne sublevarent, ut Deum propitium] haberent, eujus amore id fecissent. Hujus rei grati[a, auditis clamoribus venerabilis Abbonis abbatis] monasterii S. Mariæ, S. Petri et S. Benedicti Flori[acensis et monachorum sub eo degentium, nostram] presentiam adeuntium, pro malis consuetudi[nibus et assiduis rapinis ...*

Перевод: Во имя святой и нераздельной Троицы, Хью, милостью Божьей, король франков.

Обычай и привычка королей, наших предшественников, всегда состояли в том, чтобы почитать церкви Божьи, проявлять милосердие к справедливым прошениям слуг Божьих и избавлять их от притеснений, дабы Бог был благосклонен к ним, из любви к Которому они так поступали. По этой причине, выслушав жалобы почтенного аббата, настоятеля монастыря Богоматери, святых Петра и Бенедикта, во Флери-сюр-Луар, и монахов, живущих под его началом и пришедших в наше присутствие, по поводу дурных обычаев и непрекращающихся грабежей...

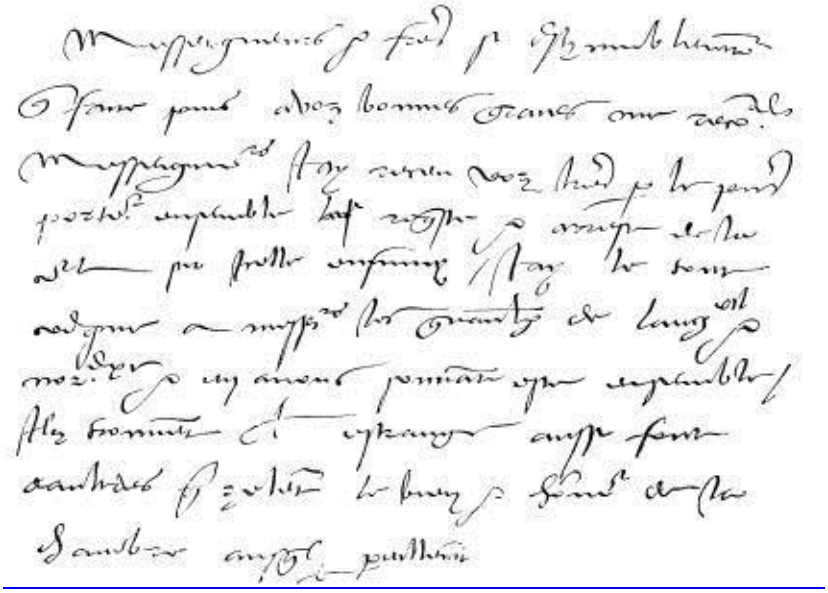


Рис. 343.- Курсивное письмо XV века, по оригинальному письму, взятому из "Recueil des Lettres de Rois".

(Императорская библиотека, Париж.)

Текст: - Месседжеры *и братья, если вы так скромны, что не можете не сделать этого, я рекомендую вам свои благодеяния. Мессежеры, я получаю письма от нынешнего портье: в совокупности просьбу и арест двора от Иселле. Я сообщил обо всем господам генералам из Ланг Дойля и Нормандии, и мы все вместе получили письмо. Ilz trouuent bien estrange, aussi font daultres, qui zelent le bien et honneur de la chambre ausquelz pareillement ...*

Перевод: - Милорды и братья, я со всей возможной покорностью отдаю себя на вашу милость. Милорды, я получил ваши письма вместе с петицией и приложенным к ним постановлением суда. Я сообщил все это моим господам генералам Ла-Ланг-д'Ойл и Нормандии, и мы часто советовались по этому поводу. Им это кажется очень странным, как и другим, ревностно заботящимся о благе и чести палаты, к которой в равной степени ...

Рис. 344.- Письмо XIV века по рукописи "L'Histoire Romaine", являющееся пересказом текста Валерия Максима. (Императорская библиотека, Париж.)

Текст.-Эдем, *и т.д.*-Глоза. *Ceste histoire touche Titus Liuius ou quint liure. Pourquoy il est assauoir que ou temps que les Gals auoient prise Romme et assis le Capitole, si comme il est dit deuant, il y auoit dedens le Capitole un jeune homme qui auoit non Gayus Fabius qui estoit de la lignie des Fabiens. Et pour auoir la congnoissance de ceste lignie est assauoir aussi que il y ot asses pres de Romme jadis une cite qui estoit appelee Gabinia: laquele cite apres moult de inconueniens se rendi a Romme par tel conuenant que il seroient citoiens de Romme.*

Перевод: Эдем, и т. д. - Глоза. Ливий в своей пятой книге затрагивает эту историю. Мы должны знать, что в то время, когда галлы взяли Рим и осадили Капитолий, как было сказано выше, в Капитолии находился молодой человек по имени Кай Фабий, который был из рода Фабиев; чтобы знать этот род, мы должны также знать, что раньше недалеко от Рима находился город Габиния; этот город после многих превратностей сдался Риму на том условии, что все его жители будут считаться гражданами Рима.

Рис. 345.- Факсимиле надписи *Ex libris* и т. д. в начале рукописи, выполненной Джоном Фламелем, писцом и библиотекарем герцога де Берри, в конце XIV века.

(Императорская библиотека, Париж.)

Текст: *"Библия, принадлежащая монсеньору герцогу де Берри".*

Фламель.

Перевод: Эта Библия принадлежит Монсегьеру герцогу де Берри.

Фламель.

Примечание. Герцог де Берри, Джон, брат короля Карла V и дядя короля Карла VI, был большим любителем изящных книг. Он тратил огромные суммы на копирование и иллюминирование рукописей. В Императорской библиотеке в Париже хранится большое количество самых ценных из них.

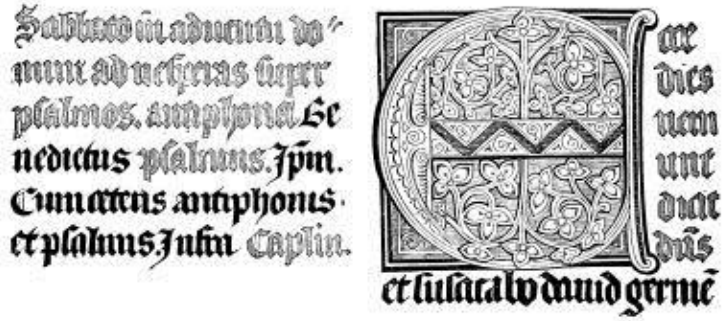


Рис. 346.- Надпись XV века на первой странице бревиария. (Королевская библиотека, Брюссель.)

Текст.-Sabbato *in aduentu Domini, ad vesperas, super psalmos antiphona, Benedictus, psalmus, ipsum cum ceteris antiphonis et psalmis. Infra capitulum.*

Ecce dies veniunt, dicit Dominus, et suscitabo Dauid germen.

Перевод: В субботу Адвента, на вечерне, перед псалмами, распеваемыми попеременно, (звучит) гимн Benedictus, с другими антифонами и псалмами. После урока...

"Вот наступают дни, говорит Господь, и Я восстановлю семя Давида".

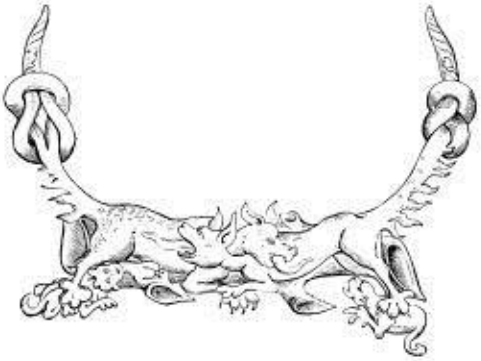


Рис. 347. Эскиз калиграфического орнамента взят из устава Парижского университета.

(Пятнадцатый век.)

МИНИАТЮРЫ В РУКОПИСЯХ.

Миниатюры в начале Средневековья.- Два "ватиканских" Вергилия.- Роспись рукописей при Карле Великом и Людовике Дебонском.- Традиция греческого искусства в Европе.- Упадок миниатюры в X веке.- Зарождение готического искусства.- Изящная рукопись времен св. Людовика.-Клерикальные и светские миниатюристы.-Карикатура и гротеск.-Миниатюры в монохроме и гризайли.-Иллюминаторы при дворе Франции и для герцогов Бургундии.-Школа Джона Фуке.-Итальянские миниатюристы.-Джуло Кловио.-Французская школа при Людовике XII.

Почти одновременно с идеей, которая впервые привела к тому, что устные предания, хроники, речи и поэзия были собраны вместе под формой и названием *книги*, существует искусство украшения рукописей миниатюрами. Мы не собираемся возвращаться к истокам этого искусства - столь же туманным, сколь и далеким, - но лишь хотим указать на основные фазы его совершенствования или упадка в Средние века.

Самые древние из известных миниатюр относятся к самому началу того периода, который принято называть Средними веками, то есть к третьему и четвертому столетиям. Эти картины, которых в библиотеках Европы сохранилось всего два или три экземпляра, тем не менее, в своей правильности и мастерской красоте представляют собой великие характеристики античного искусства. Самые знаменитые из них - это "Вергилий", хранящийся в Ватиканской библиотеке (рис. 348), рукопись, давно прославившаяся среди ученых людей подлинностью своего текста. Другой "Вергилий", датируемый примерно столетием позже и являвшийся до своего представления Папе одним из самых красивых украшений древней библиотеки аббатства Сен-Дени во Франции, содержит картины, не менее замечательные в отношении цвета, но весьма уступающие по рисунку и стилю композиций. Эти два несравненных примера сами по себе достаточны, чтобы показать состояние живописи рукописей в начале Средневековья.

Рис. 348.- Миниатюра из "Вергилия" в библиотеке Ватикана в Риме.

(Третий или четвертый век.)

Шестой и седьмой века не оставили нам книг с миниатюрами; самое большее, что мы находим в этот период, - это несколько заглавных букв, украшенных калиграфией. В восьмом веке, напротив, орнаменты умножились, и можно отметить несколько довольно изящных картин; дело в том, что при Карле Великом в искусстве и литературе произошло обновление: латинское письмо, ставшее неразборчивым, было реформировано, а стиль росписи рукописей приобрел форму прекрасных античных образцов, сохранившихся до наших дней. (Рис. 350.)

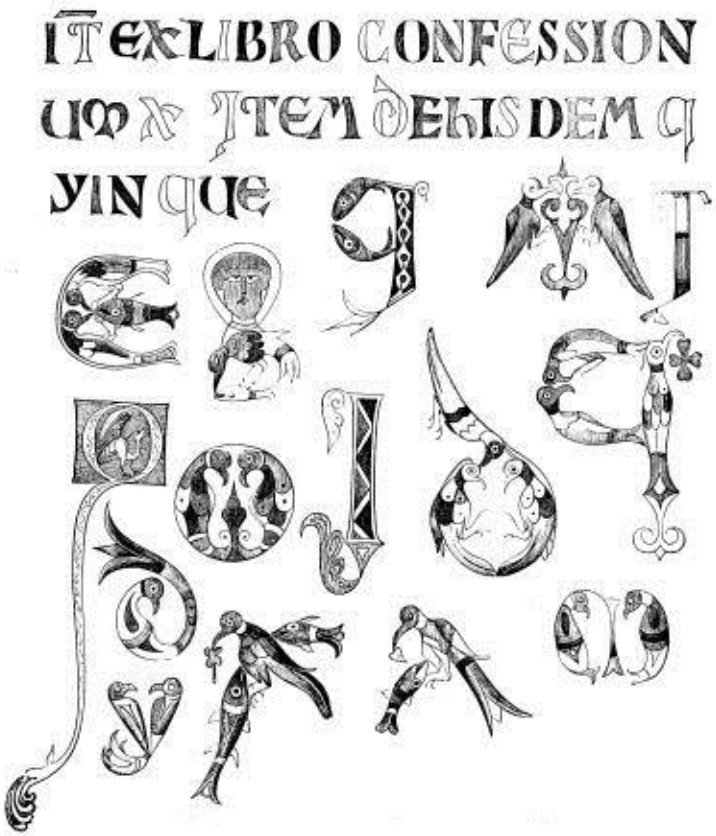


Рис. 349. Расписные заглавные буквы из рукописей восьмого-девятого веков.

Рис. 350.- Бордюр, взятый из книги Евангелий восьмого века. (Венская библиотека).

Если мы хотим получить представление о тяжеловесности и некрасивости письма и орнаментов, сопровождавших его до эпохи Карла Великого, достаточно взглянуть на рис. 349. "Тогда было самое время, - говорит Эме Шампольон-Фижак, - чтобы благотворное влияние, оказанное прославленным монархом, проявилось как в искусстве, так и в письме". Первыми рукописями, свидетельствующими об этом прогрессе, являются сакраментарий Геллония, аллегорические картины которого представляют большой интерес для истории христианской символики, и Книга Евангелий, хранящаяся сейчас в Лувре: последняя, как говорят, принадлежала самому великому императору, и мы воспроизводим одну из картин с нее (рис. 351). К девятому веку относятся многие Книги Евангелий, в одной из которых, подаренной Людовиком Дебонским аббатству Сен-Медар де Суассон, проявляется чистейший византийский стиль; затем Библия, называемая "Библией Меца", в которой есть картины больших размеров, замечательные по изящному расположению фигур и красоте драпировок. Одна из этих миниатюр вызывает совершенно особый интерес, поскольку изображенный на ней царь Давид является копией древнего Аполлона, вокруг которого художник изобразил Мужество, Справедливость, Благоразумие и т.д.

Упомянем еще две Библии и молитвенник, последний содержит очень красивый портрет короля Карла Лысого, которому он принадлежал; и, наконец, две книги, действительно заслуживающие внимания из-за тонкости и свободы контурных рисунков, за позы изображенных персонажей и за драпировки, которые напоминают драпировки античных статуй. К таким книгам относятся "Теренций", хранящийся в Императорской библиотеке в Париже под номером 7899 в каталоге, и "Лекционарий собора в Меце", с которого взята кайма (рис. 352). В то время как во Франции

искусство росписи рукописей продвинулось настолько, что позволило создать несколько совершенных образцов изысканности и вкуса, Германия никогда не выходила за рамки простейших композиций, как мы видим в "Парафразе на Евангелия" на теотическом (старом тевтонском) языке, хранящемся в Венской библиотеке.

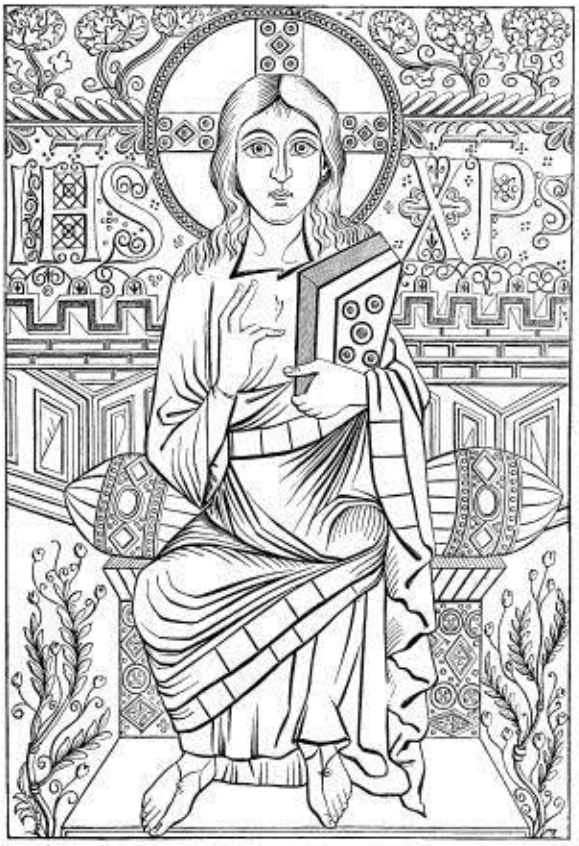


Рис. 351.- Миниатюра из Книги Евангелий Карла Великого.

(Рукопись в библиотеке Лувра).

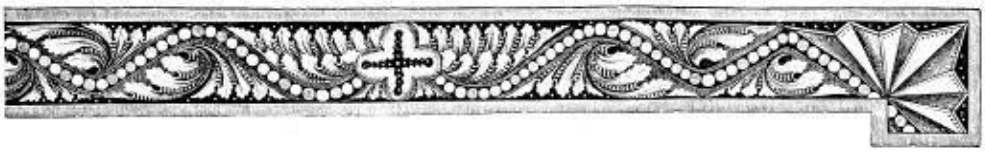


Рис. 352.- Бордюр лектория в соборе Меца. (Девятый век.)

О художественных традициях древних в девятом веке свидетельствуют рукописи христианской Греции, среди которых Императорская библиотека в Париже обладает множеством великолепных образцов, во главе которых мы должны поставить "Комментарии Григория Назианза", украшенные бесконечным количеством картин, в которых все ресурсы античного искусства применены к изображению христианских сюжетов (рис. 353). Головы изображенных персонажей восхитительно выразительны и выполнены в лучшем стиле; колорит миниатюр теплый и мягкий; костюмы, изображения зданий и аксессуаров предлагают, кроме того, очень интересные предметы для изучения. К сожалению, эти картины были выполнены на очень осыпающейся поверхности, которая во многих местах облупилась: печально видеть один из самых ценных памятников греческого и христианского искусства в плачевном состоянии обветшания.

Шедевром X века, который снова принадлежит художникам Греции, является "Псалтырь с комментариями", также принадлежащая Императорской библиотеке (номер 139 среди греческих рукописей), работа, в которой художник-миниатюрист, похоже, не смог оторваться от языческих верований при иллюстрировании библейских эпизодов. Две знаменитые рукописи того же

времени, но выполненные во Франции и хранящиеся в той же коллекции, показывают по жесткости и неправильности рисунка, что импульс, приданный гением Карла Великого, ослаб: это "Библия де Ноай" и "Библия святого Марциала" из Лиможа (рис. 355).

Истинно говоря, если во Франции наблюдался упадок, то англосаксонские и вестготские художники этого периода также были очень низкими, если судить по латинской Книге Евангелий X века, расписанной в Англии (рис. 356); она, однако, доказывает, что искусство украшения книг деградировало меньше, чем искусство рисования человеческой фигуры. Другой манускрипт с росписями, называемый вестготским, содержащий Апокалипсис святого Иоанна, в своих фантастических орнаментах и животных дает пример странного стиля, принятого определенной школой миниатюристов.

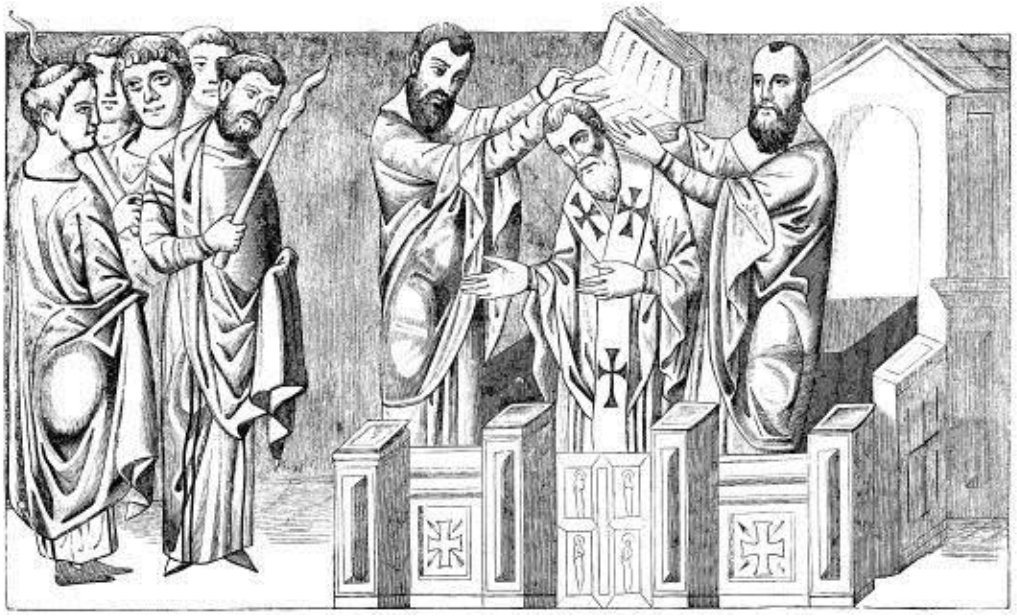


Рис. 353.- Миниатюра IX века, извлеченная из "Комментариев Григория Назианза", изображающая посвящение епископа. (Рукопись большого формата в Императорской библиотеке, Париж).

Рис. 354. Миниатюра, нарисованная пером, взята из Библии одиннадцатого века. (Императорская библиотека, Париж.)

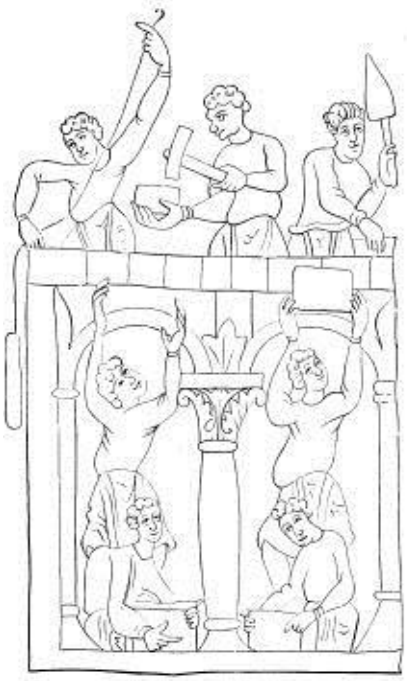


Рис. 355.- Бордюр из Библии святого Марциала Лиможского. (Десятый век.)

Теперь Германия начала совершенствоваться в искусстве рисования миниатюр. Этим счастливым результатом она была обязана эмиграции греческих художников, которые приехали к немецкому двору, чтобы укрыться от бедствий Востока. О прогрессе, достигнутом в этой части Европы, свидетельствует рисунок фигур немецкой Книги Евангелий начала XI века, работы, значительно превосходящей тевтонскую Книгу Евангелий, о которой только что шла речь. Бордюр, факсимиле которого мы приводим на рис. 357, также демонстрирует определенную степень улучшения; он взят из Книги Евангелий того же периода, хранящейся в Королевской библиотеке в Мюнхене.

Рис. 356.- Бордюр из Книги Евангелий на латыни, выполненной в Англии. (Десятый век.)

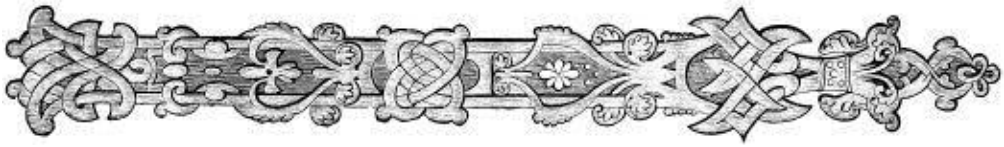


Рис. 357.- Заставка из книги Евангелий начала XI века. В Королевской библиотеке в Мюнхене.

Но во Франции к иноземным нашествиям и всевозможным несчастьям, которые со смерти Карла Великого обрушились на страну, добавился ужас, вызванный всеобщим ожиданием конца света по истечении первого тысячелетия. Поэтому люди были заняты не только украшением книг. Соответственно, эта эпоха является одной из самых бесплодных в религиозной или иной живописи. Рис. 358 представляет собой последнюю степень унижения в этом искусстве. Ничто в мире не могло быть более варварским, более далеким от всякого чувства прекрасного и даже от инстинктивной идеи рисования. Орнамент, однако, оставался достаточно хорошим, хотя и в очень тяжелых формах, как показывает сакраментарий Этельгара, хранящийся в библиотеке Руана (рис. 359). Однако упадок, похоже, прекратился во Франции к концу XI века, если судить по росписи, выполненной в 1060 году и содержащейся в латинском манускрипте под номером 818 в Императорской библиотеке.

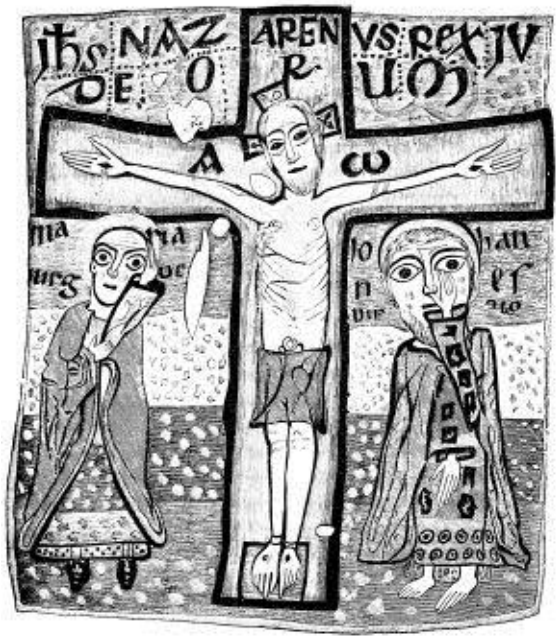


Рис. 358.- Миниатюра из требника начала XI века.

(Императорская библиотека, Париж, № 821.)

В рукописях двенадцатого века уже ощущается влияние крестовых походов. В этот период Восток в некотором роде возродил Запад во всем, что касалось искусства, науки и литературы. Многочисленные примеры свидетельствуют о том, что роспись рукописей не в последнюю очередь подверглась этой необычной трансформации. Все самое фантастическое, что только могло придумать воображение, было пущено в ход, чтобы придать латинским буквам особый характер, подражающий, к тому же, орнаментам сарацинской архитектуры. Эта практика применялась даже к государственным актам и документам, как доказывает рис. 360; на нем изображены некоторые начальные буквы в "Руле Мортуара" Сен-Виталя. Каллот в своем "Искушении святого Антония", как нам кажется, не представил ничего более странного, чем приведенная нами фигура; демон, стоящий на спине Цербера, образует вертикальную линию в букве Т; два других демона, чьи ноги находятся в пасти первого, образуют две боковые ветви буквы.

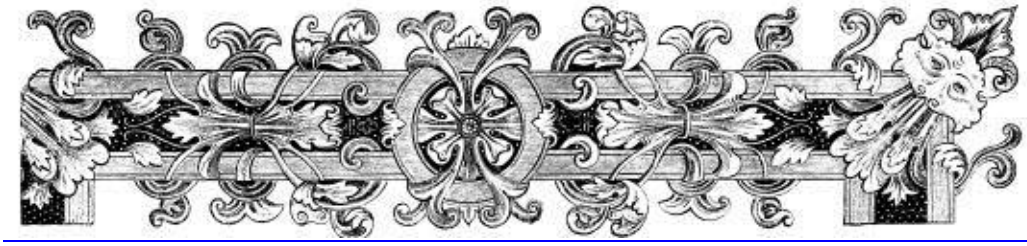


Рис. 359.- Граница взята из Сакраментария Этельгара. (Руанская библиотека.)

В тринадцатом веке повсеместно преобладало сарацинское или готическое искусство. Повсюду фигуры принимали исхудалые, вытянутые формы; гербы вторгались в миниатюры; но колорит отличался удивительной чистотой и яркостью; полированное золото, нанесенное с величайшим мастерством, выделялось на синем или пурпурном фоне, который даже в наши дни не утратил своей первоначальной свежести.

Рис. 360. Первые письма, извлеченные из "Руле Мортуара" Сен-Виталя, XII век.

(Императорский архив Франции.)

Среди наиболее примечательных рукописей этого века следует упомянуть Псалтырь в пяти цветах, содержащую французскую, еврейскую и римскую версии, с некоторыми комментариями (Императорская библиотека, № 1 132 *bis*). Нужно проанализировать большое количество сюжетов, изображенных в этой рукописи , чтобы понять всю их важность; отметим лишь, что среди них есть

осады городов, готические крепости, интерьеры итальянских банкирских домов, различные музыкальные инструменты и т.д. Пожалуй, нет другого манускрипта, равного этому по богатству, красоте и многообразию росписей: он содержит девяносто девять больших миниатюр, независимо от девяноста шести медальонов, изображающих различные эпизоды, подсказанные текстом Псалтири (рис. 361). После этой псалтыри мы должны поставить Бревиарий Святого Людовика, или, скорее, королевы Бланш, ранее хранившийся в библиотеке Арсенала в Париже, а теперь в Музее суверенов; это знаменитая рукопись, на листе 191 которой есть такая надпись: "C'est le Psautier monseigneur St. Loys, lequel fu à sa mère".[57] Но этот том не богат крупными миниатюрами. Зато мы видим в нем календарь, украшенный небольшими сюжетами, очень тонко выполненными, изображающими труды, приходящиеся на каждый месяц, в соответствии с временами года. Характер рисунков свидетельствует о стиле, предшествующем правлению Людовика IX; предполагается, что эта книга сначала принадлежала матери этого короля.

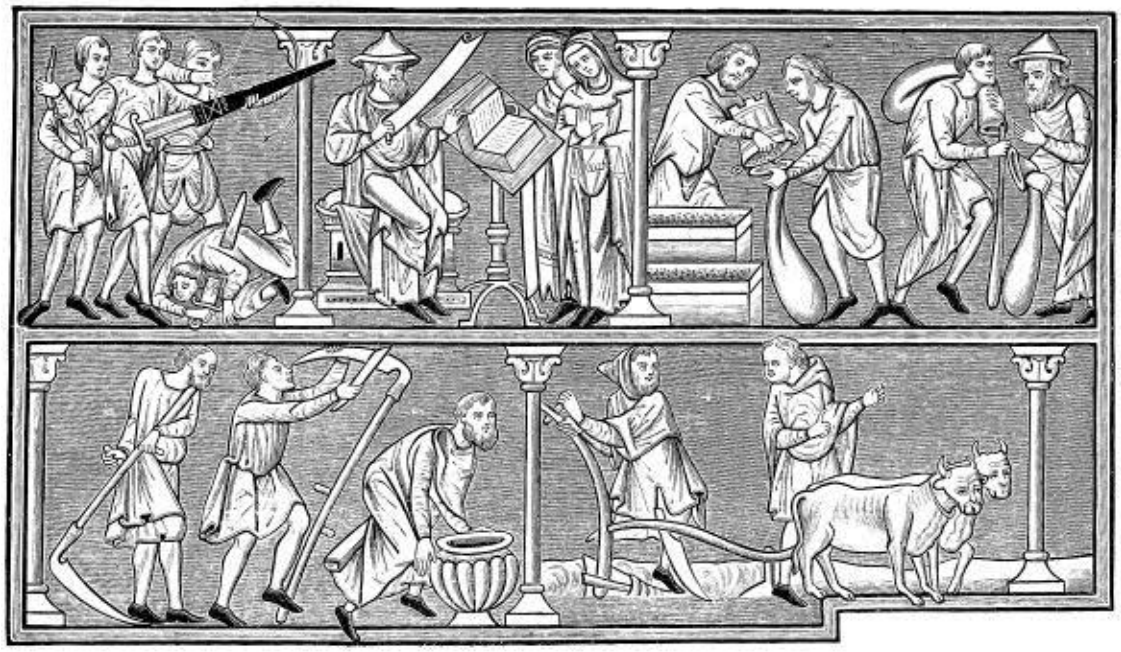


Рис. 361.- Факсимиле миниатюры Псалтыри XIII века, изображающей военные, научные, торговые и сельскохозяйственные работы. (Императорская библиотека, Париж.)

Теперь мы должны упомянуть еще одну Псалтырь, которая действительно использовалась Святым Людовиком; об этом свидетельствует не только надпись в начале тома, но и флер-де-лис короля, герб Бланш Кастильской, его матери, а также, возможно, *пал-де-гюль* Маргариты Прованской, его жены. Ничто не может сравниться с прекрасной сохранностью миниатюр в этом томе, содержащем семьдесят восемь сюжетов с таким же количеством пояснительных текстов на французском языке. Головы персонажей, хотя и почти микроскопические, имеют, тем не менее, в целом прекрасное выражение.

Рис. 362. Граница из Евангелия на латинском языке XIII века.

(Императорская библиотека, Париж.)

Книга "Livre de Clergie", датированная 1260 годом, заслуживает гораздо меньшего внимания: так же как и "Roman du Roi Artus", № 6 963, в Императорской библиотеке в Париже, выполненный в 1276 году. Но мы должны отметить два самых красивых примера этого периода: "Книга Евангелий на латыни" № 665 в Дополнении Императорской библиотеки, из которой мы позаимствовали элегантную рамку (рис. 362), и "Роман Сен-Грааля" № 6 769, также хранящийся в Императорской библиотеке.

Италия в то время была во главе цивилизации во всем; в особенности она унаследовала великие традиции живописи, которые навсегда уснули в Греции, чтобы затем вновь проснуться в Европе.

Рис. 363.- Факсимиле миниатюры XIII века, изображающей сцену из старого романа: прекрасная Жозиана, переодетая жонглером, играет валлийскую мелодию на *роте* (скрипке), чтобы понравиться своему другу Бьюису. (Императорская библиотека, Париж.)

Здесь мы должны сделать замечание, которое является результатом общего изучения рукописей, завещанных нам XIII веком, а именно: миниатюры в священных книгах выполнены гораздо

красивее и тщательнее, чем в рыцарских романах и хрониках того же периода (рис. 363 и 364). Должны ли мы приписывать это превосходство силе религиозного вдохновения? Должны ли мы предположить, что только в монастырях умные художники получали достаточное вознаграждение? Прежде чем ответить на эти вопросы, или, скорее, в качестве ответа на них, давайте вспомним, что в те времена религиозные институты поглощали почти все общественное интеллектуальное движение, а также эффективное владение материальными богатствами, если не территориальной собственностью. Занятые лишь далекими войнами или кишечными ссорами, которые приводили к их обнищанию, дворяне были совершенно неспособны стать защитниками литературы и искусства. В аббатствах и монастырях жили братья-миряне, которые иногда не давали обета, но чей пылкий дух, пылающий поэтическим воображением, искал в монастырском затворничестве искупления своих прошлых грехов: эти верующие люди были счастливы посвятить все свое существование украшению одной священной книги, предназначенной для общины, которая давала им взамен все необходимое для жизни.

Рис. 364. Четыре сына Аймона на своем добром коне, Байарт. С миниатюры в романе "Четыре сына Аймона", рукопись XIII века. (Императорская библиотека, Париж).

Этим объясняется отсутствие имен художников-миниатюристов в старинных рукописях, особенно в тех, которые написаны на латыни. Однако, когда в моду вошли романы и хроники на вульгарном языке, художники с большим талантом охотно представлялись князьями и вельможами, желавшими украсить такого рода книги; безымянность же этих светских художников объясняется тем, что в большинстве случаев они считались лишь помощниками художников в господских домах, где они работали и в которых выполняли какие-то другие домашние обязанности; Например, Колар де Лаон, любимый художник Людовика Орлеанского, был также камердинером этого принца; Пьетро Андреа, другой художник, несомненно итальянец, судя по его христианскому имени, был кавалером-судьей; И мы видим, что этот художник "послан из Блуа в Тур, чтобы достать некоторые вещи для мадам герцогини"; или, опять же, "из Блуа в Роморантен, чтобы узнать о мадам д'Ангулесме, которая, как сообщалось, была очень нездорова."

Рис. 365.- Миниатюра из "Романа Фовеля" (XV век), изображающая Фовеля, или Лиса, отчитывающего вдову, которая снова вышла замуж, и которой исполняют серенаду на грубой музыке.

(Императорская библиотека, Париж).

Некоторые художники, которые тогда носили скромное имя иллюминаторов, жили исключительно своей профессией; они работали над *tableaux benoîts* (благословенными картинами) или популярными картинами, которые продавались у церковных дверей. Другие, опять же, были платными помощниками признанных художников при князьях или дворянах; и анонимность вполне естественно навязывалась им их подчиненным положением, если не простой скромностью, которая долгое время была сопровождением таланта. В XIV веке изучение миниатюр особенно интересно из-за сцен общественной и частной жизни, нравов и обычаев, которые мы находим воспроизведенными в них. Появились портреты после жизни, *d'après le vif*, как их называли в те времена; и карикатура, во все времена столь могущественная во Франции, уже начала проявлять себя с той смелостью, которая, занимаясь духовенством, женщинами и рыцарством, остановилась только перед престижем королевской власти.

Миниатюры французской рукописи, датированной 1313 годом (Императорская библиотека, Париж, № 8 504, F. L.), заслуживают упоминания, особенно в связи с разнообразными сюжетами, которые они изображают; ведь, помимо церемонии принятия короля Наварры в рыцарский орден, мы видим на них философов, рассуждающих о законах, судей, исполняющих законы, различные сцены супружеской жизни, певцов, аккомпанирующих себе на различных музыкальных инструментах, сельских жителей, занятых трудами сельской жизни, и т. д. Следует упомянуть и рукопись "Романа де Фовеля", в которой особенно выделяется оригинальная сцена народного

концерта грубой музыки в масках, устроенного, согласно старинному обычаю, для вдовы, вышедшей замуж во второй раз (рис. 365).

Период, когда Карл V. занимал трон Франции, относится к тем, которые породили лучшие образцы рукописной живописи. Этот монарх, основатель Королевской библиотеки, был поклонником иллюстрированных книг и за большие деньги собрал большую коллекцию в великой башне Лувра. Соперником Карла V в этом отношении был королевский принц, которого мы уже упоминали как чрезмерно преданного художественной роскоши: это был его брат, герцог Жан де Берри, который посвятил огромные суммы на покупку и изготовление рукописей.

Рис. 366. Молитвенник, принадлежавший Людовику Французскому, герцогу Анжуйскому, королю Неаполя, Сицилии и Иерусалима. (Четырнадцатый век.)

Рис. 367.- Миниатюра из книги "Les Femmes Illustres", переведенной из Боккачио. (Императорская библиотека, Париж.)

Даже при Карле VI этот импульс не ослабевал, и искусство росписи манускриптов никогда не было в более цветущем состоянии. Примером тому служит кайма, взятая из "Livre d'Heures", или молитвенника, герцога д'Анжу, дяди короля (рис. 366). В качестве образцов иллюстрированных произведений этого периода можно упомянуть книгу "Просьбы и ответы" Питера Салмона, рукопись, выполненную по заказу короля и украшенную изысканными миниатюрами, на которых все персонажи - настоящие исторические портреты, прекрасно выполненные. Тем не менее, шедевры французской школы этого периода проявляются в миниатюрах двух переводов "De Claris Mulieribus" ("Прекрасные женщины") Боккаччо (рис. 367).

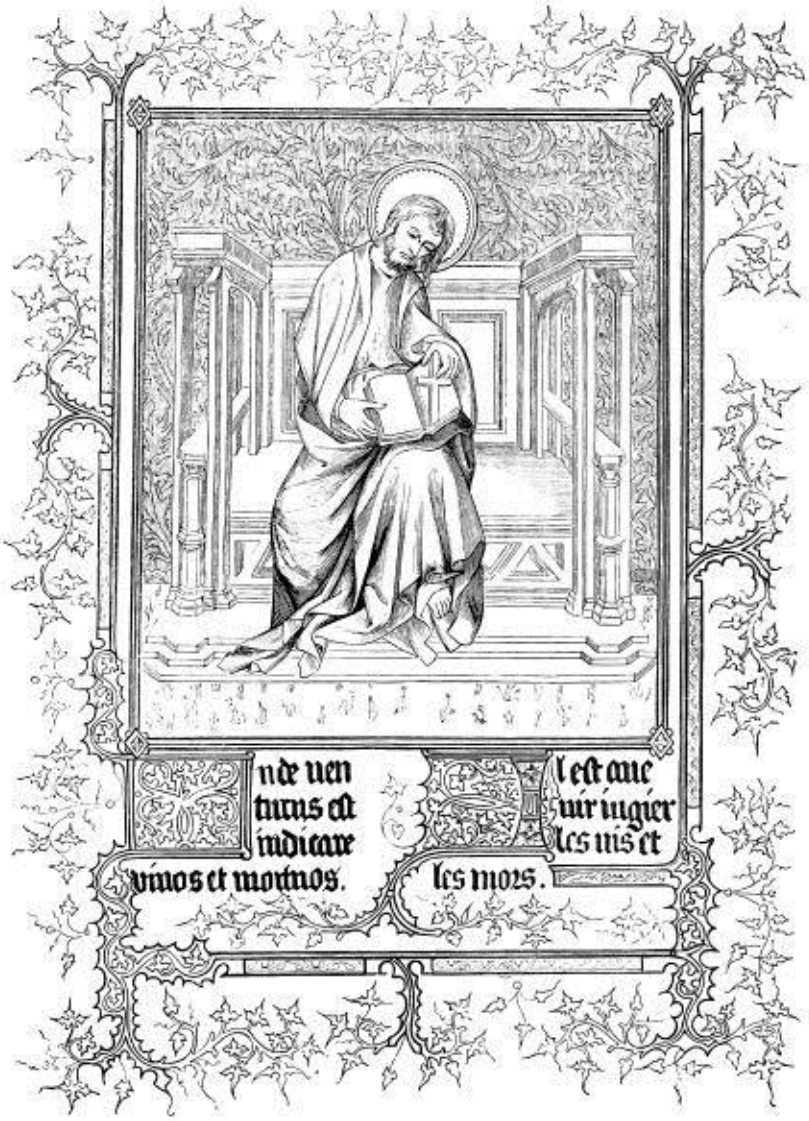


Рис. 368.- Миниатюра из Псалтыри Иоанна, герцога Беррийского, изображающая Скорбящего человека, или Христа, осеняющего себя крестным знамением. (Императорская библиотека, Париж.)

Рис. 369.- Бордюр, взятый из Библии Климента VII (XIV век).

В это время в росписи рукописей появились два новых стиля: миниатюры *en camaïeu* (только в одном цвете) и миниатюры *en grisaille* (в двух цветах, то есть светлый цвет оттеняется, как правило, коричневым). К первому виду можно отнести "Маленькие радости" Иоанна, герцога де Берри (рис. 368), и "Чудеса Нотр-Дам".

Германия в этом отношении не поднялась до уровня Франции, но миниатюра в Италии все больше и больше продвигалась к совершенству. Замечательным образцом итальянского искусства этого периода является Библия Климента VII (рис. 369), хранящаяся в Императорской библиотеке в Париже. Но в том же учреждении, столь богатом диковинками, есть еще одна, более восхитительная, рукопись "Учреждения ордена Святого Духа", рыцарского ордена, основанного в Неаполе в 1352 году Людовиком де Таренто, королем Неаполя, во время праздника в день Пятидесятницы; именно в этой превосходной рукописи, выполненной итальянскими или французскими художниками, можно найти, пожалуй, самые изысканные миниатюры того времени (илл. 370); особенно примечательны прекрасные портреты короля Людовика и его супруги Джейн I, выполненные в технике *камайе*, королевы Неаполя. Ценный экземпляр романа "Ланселот дю Лак" того же времени привлекает внимание знатоков редкой особенностью: на нем можно проследить последовательные действия художника в миниатюре; так, нам последовательно представлены контурный рисунок, затем первые тона, как правило, однородные, выполненные иллюминатором; затем поверхность, на которую должно быть нанесено золото; затем настоящая работа миниатюриста в головах, костюмах и т. д.

Рис. 370.- Миниатюра из рукописи XIV века, изображающая Луи де Таренто, второго мужа королевы Джейн Неаполитанской, учреждающего орден Святого Духа.

(Императорская библиотека, Париж.)

Франция, несмотря на великие беды, которые ее будоражили, и войны, которые ей приходилось вести с иностранными державами в течение пятнадцатого века, видела, тем не менее, искусство живописца очень значительно улучшилось. Прекрасная копия Фруассара, хранящаяся в Императорской библиотеке в Париже (рис. 371), может служить достаточным доказательством истинности этого утверждения. Имя Джона Фуке, художника короля Людовика XI, заслуживает хвалебных отзывов как одного из художников, внесших наибольший вклад в развитие живописи по манускриптам. Все в дальнейшем предвещало Ренессанс, который должен был наступить в XVI веке; и если мы хотим проследить дальнейший прогресс искусства с начала XV века до времени Рафаэля, то именно в миниатюрах рукописей мы найдем лучшие свидетельства этого. Заметим, кстати, что фламандская школа герцогов Бургундских оказывала огромное влияние на это чудесное искусство на протяжении более чем столетия. Испания также развивалась; но именно у итальянских художников мы должны искать самые замечательные работы с того времени. В Императорской библиотеке Парижа хранится множество рукописей, свидетельствующих о заметном улучшении миниатюрной живописи в этот период; среди них "Овидий" XV века (илл. 372); но чтобы увидеть высшее проявление этого искусства, мы должны рассмотреть несравненную копию произведений Данте, хранящуюся в Ватикане, рукопись, поступившую из рук Джулио Кловио (рис. 373), знаменитого художника, ученика и подражателя Рафаэля: его миниатюры поражают своей красотой.

КОРОНАЦИЯ КАРЛА V., КОРОЛЯ ФРАНЦИИ.

Миниатюра из "Хроник" Фруассара, хранящаяся в Национальной библиотеке в Париже.

Рис. 371. Рамка взята из "Хроник Фруассара", французской рукописи XV века. (Императорская библиотека, Париж.)

Рис. 372.- Бордюр из "Овидия". Итальянская рукопись XV века. (Императорская библиотека, Париж.)

Рис. 373.- Миниатюра, нарисованная Джулио Кловио в XVI веке, взятая из "Рая" Данте, изображающая поэта и Беатриче, перенесенных на Луну, обитель женщин, преданных целомудрию. (Рукопись хранится в Ватиканской библиотеке, Рим).

Наконец, в правление Людовика XII. было осуществлено полное возрождение Искусств . Следует, однако, отметить, что в этот период существовали две совершенно разные школы: одна, в стиле которой все еще прослеживалось влияние древних готических традиций, другая полностью зависела от итальянского вкуса. Миссал папы Павла V принадлежит к этой последней школе (рис. 374).

Рис. 374 - Бордюр из Миссала папы Павла V (итальянская рукопись XVI века).

Этот огромный прогресс, проявившийся одновременно во Франции и в Италии в создании множества оригинальных произведений, достиг, по-видимому, своего апогея в исполнении справедливо прославленного манускрипта, известного под названием "Heures d'Anne de Bretagne" (рис. 375). Среди многочисленных изображений, украшающих эту книгу молитв, многие не были бы недостойны карандаша Рафаэля: выражение лица Девы Марии, как и многие другие, поражает своей сладостью; головы ангелов несут в себе нечто божественное; а орнаменты, занимающие поля каждой страницы, состоят из цветов, фруктов и насекомых, изображенных со всей свежестью и блеском природы. Этот неподражаемый шедевр, как некий возвышенный завет, должен был обозначить славную границу искусства, которое неизбежно должно было прийти в упадок, поскольку печатный станок привел к исчезновению многочисленного сословия писцов и иллюминаторов Средневековья. С тех пор оно никогда не возрождалось, только с перерывами, и то больше для удовлетворения фантазии, чем для реальной пользы.

Несколько рукописей конца XVI века, украшенных миниатюрами, все же можно упомянуть, особенно два "Livres d'Heures" (молитвенника), расписанных *гризайлью*, которые принадлежали Генриху II, (ныне в Музее суверенов), и "Livre d'Heures", выполненный для маркграфа Бадена художником из Лотарингии или Меца по имени Брентель (рис. 376), который, однако, не делал ничего, кроме как скомпоновал эскизы, скопированные с великих мастеров Италии и Фландрии. Тем не менее во Франции вплоть до XVII века были хорошие художники-миниатюристы, которые иллюстрировали рукописи, выполненные с таким большим вкусом знаменитым Жарри и калиграфистами его школы. Последнее проявление этого искусства проявилось, например, в великолепной "Книге преклонных лет", подаренной Людовику XIV пенсионерами Отеля Инвалидов, - замечательной работе, но все же недостойной стоять рядом с "Книгой преклонных лет Анны де Бретань", которую художник, похоже, взял за образец.

Рис. 375. Миниатюра из молитвенника Анны де Бретань, изображающая архангела Святого Михаила.

(Суверенный музей.)

Рис. 376.- Миниатюра из "Листков преклонных лет", принадлежавших маркграфу Баденскому, изображающая портрет блаженного Бернарда Баденского, который скончался в запахе святости 15 июля 1458 года.

(Императорская библиотека, Париж.)

Рис. 377.- Эскуткон Франции, взятый из некоторых орнаментов в рукописи "Учреждения ордена Святого Духа". (Четырнадцатый век.)

ПЕРЕПЛЕТЕНИЕ КНИГ

Примитивные переплеты книг.- Переплеты у римлян.- Переплеты с работами золотых дел мастера с пятого века.- Книги на цепочках.- Корпорация *лжецов*, или переплетчиков.- Книги, переплетенные из дерева, с металлическими уголками и застежками.- Первые переплеты из кожи, с сотами (*вафельными*?) и позолотой.-Описание некоторых знаменитых переплетов XIV и XV веков.-Источники современных переплетов.-Джон Гролье.-Президент де Ту.-Короли и королевы Франции-библиоманы.-Превосходство переплетного дела во Франции.

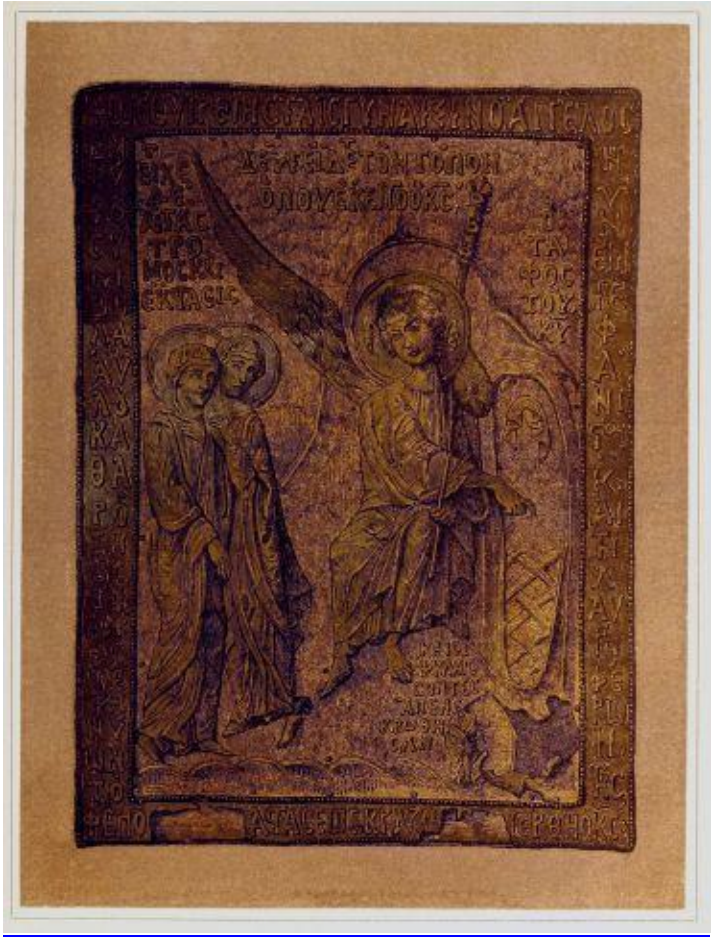
Как только древние сделали квадратные книги, более удобные для чтения, чем рулоны, был изобретен переплет, то есть искусство соединять листы, сшитые или скрепленные (*ligati*) в подвижную спинку, между двумя квадратными кусками дерева, слоновой кости, металла или кожи, - книжный переплет. Этот примитивный переплет, не имевший иной цели, кроме сохранения книг, не обладавший иными достоинствами, кроме прочности, недолго оставался в тени, пока не стал ассоциироваться с орнаментом и тем самым не породнился с роскошью греческой и римской цивилизации. Не ограничиваясь тем, что на каждой стороне тома помещали небольшую дощечку из кедрового дерева или дуба, на которой писали название книги (ведь книги тогда лежали на полках библиотеки ровным слоем), по краю натягивали кусок кожи, чтобы уберечь ее от пыли, если книга была ценной, и перевязывали много раз пропущенным вокруг нее ремешком, который впоследствии заменяли застежками. В некоторых случаях тома обтягивали толстой тканью и даже помещали в футляр из дерева или кожи. Таково было состояние переплетного дела в древние времена.

Тогда, как и сейчас, были хорошие и плохие переплетчики. Цицерон в своих письмах к Аттику просит двух своих рабов, которые были очень умными *ligatores librorum* (переплетчиками). Переплетное дело, однако, не было общеизвестным искусством, поскольку квадратные книги, несмотря на удобство их формы, еще не вытеснили рулоны; но в "Известиях о достоинствах Восточной империи" ("Notitia Dignitatum Imperii"), написанных около 450 года, мы видим, что это вспомогательное искусство уже достигло огромного прогресса, поскольку некоторые чиновники империи имели обыкновение носить с собой во время публичных церемоний большие квадратные книги, содержащие административные инструкции императора: Эти книги были переплетены, обтянуты зеленой, красной, синей или желтой кожей, закрывались с помощью кожаных ремней или крючков и украшались маленькими золотыми стержнями, расположенными горизонтально или ромбовидно, с портретом государя, нарисованным или позолоченным на их сторонах. С пятого века ювелиры и гранильщики украшали переплеты с большим богатством. И вот мы слышим, как святой Иероним восклицает: "Ваши книги покрыты драгоценными камнями, а Христос умер нагим перед вратами своего храма!" "Книга Евангелий" на греческом языке, подаренная базилике Монца Теоделиндой, королевой лангобардов, около 600 года, до сих пор имеет один из этих дорогих переплетов.

Образец византийского искусства, хранящийся в Лувре, представляет собой нечто вроде небольшой пластины, которая, как предполагается, является одной из сторон обложки книги; на ней мы видим выполненное в барельефе "Посещение святыми женщинами гроба" и несколько

других сцен из Евангелий. В этом примере красота фигур, вкус, который диктовал расположение драпировок и отделку в исполнении, служат нам доказательством того, что в промышленном искусстве греки сохраняли до XII века свое превосходство над всеми народами Европы.

В те времена переплеты обычных книг выполнялись без каких-либо украшений, они предназначались только для священных книг. Если в сокровищницах церквей, аббатств и дворцов хранилось несколько рукописей, покрытых золотом, серебром и драгоценными камнями, как реликвии, то книги общего пользования просто обтягивались досками или кожей, но не без особого внимания к переплету, который был призван лишь сохранить тома. Многие документы свидетельствуют о том, с какой тщательностью и аккуратностью в некоторых монастырях переплетались и хранились книги. Для покрытия книг использовались всевозможные виды шкур, когда они были спрессованы и соединены между досками из твердых пород дерева, которые не могли быстро рассохнуться: на севере использовались даже шкуры тюленей и акул, но свиная кожа, кажется, использовалась предпочтительнее всех остальных.



ПАНЕЛЬ ОБЛОЖКИ КНИГИ.

Барельеф в золотом рельефе. Девятый век. (в Лувре.)

Следует признать, что, возможно, богатым переплетам, которые были рассчитаны на соблазн воров, мы обязаны уничтожением ряда ценных рукописей при разграблении городов и монастырей; но, с другой стороны, роскошные переплеты, которыми короли и вельможи покрывали Библии, Евангелия, антифонарии,[58] и миссалы, безусловно, сохранили до нас множество любопытных образцов, которые без них постепенно испортились бы или не избежали бы всех шансов на уничтожение, которым они подвергались. Так, например, до нас дошла

знаменитая рукопись Сенса, содержащая "La Messe des Fous", написанную на музыку в XII веке; она переплетена между двумя кусками слоновой кости с барельефами IV века, изображающими празднества Вакха. Во всех больших публичных коллекциях с гордостью демонстрируются некоторые из этих редких и почтенных переплетов, украшенных золотом, серебром или медью, гравированных, чеканных или инкрустированных драгоценными камнями или цветным стеклом, с камеями или античными слоновыми костями (рис. 378). Большинство богатых книг Евангелий, упоминаемых в истории, относятся к эпохе Карла Великого, и среди них следует упомянуть, прежде всего, одну, подаренную самим императором аббатству Сен-Рикье, "покрытую серебряными пластинами и украшенную золотом и драгоценными камнями"; книгу св. Максиминия Тревесского, который достался Аде, дочери Пипина, сестры Карла Великого, и был украшен гравированным агатом, изображающим Аду, императора и его сыновей; и, наконец, тот, который можно было увидеть в 1727 году в монастыре Hautvillers, недалеко от Эперне, и который был переплетен в резную слоновую кость.

Иногда эти роскошные тома заключались в конверт из богатой ткани, или, в соответствии с древним обычаем, в шкатулку, не менее великолепно украшенную, чем переплет. Известно, что Молитвенник Карла Великого, хранящийся сейчас в библиотеке Лувра, первоначально был заключен в небольшую шкатулку с серебряной позолотой, на которой были рельефно изображены "Тайны Страстей".

Однако эти книги, переплетенные с помощью золотых дел мастера, не были теми, которые приковывались в церквях и некоторых библиотеках (рис. 379), как показывают некоторые сохранившиеся тома, с кольцами, через которые проходила цепь, прикреплявшая их к столу. Эти *catenati* (книги на цепях) были, как правило, Библиями и миссалами, переплетенными в дерево и богато украшенными с металлическими уголками; находясь в распоряжении верующих и общества в целом, их владельцы хотели гарантировать себя от кражи.

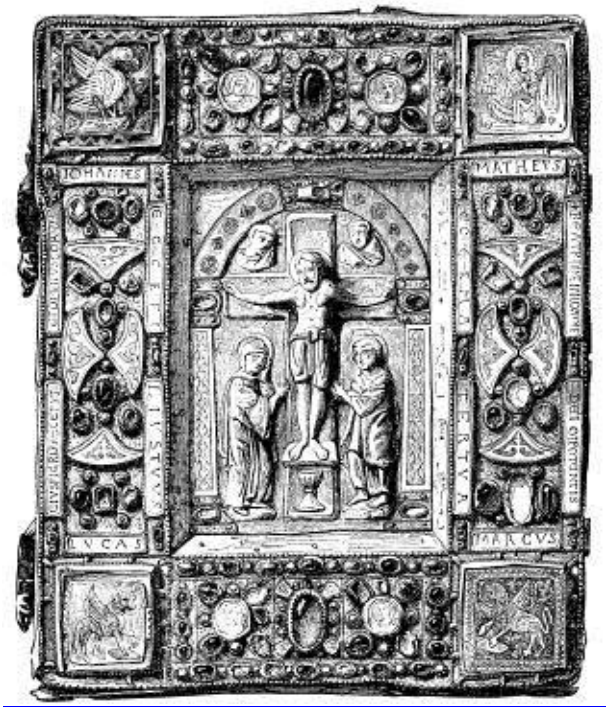


Рис. 378.- Переплет из золота, украшенный драгоценными камнями, который покрывал "Книгу Евангелий" одиннадцатого века, изображающую распятого Иисуса с Девой Марией и Святым Иоанном у подножия креста.

(Музей Лувра).

Среди самых красивых переплетов одиннадцатого и двенадцатого веков нельзя не упомянуть обложки книг из эмалированной меди (рис. 380). В музее Клюни хранятся две пластины инкрустированной эмали из Лиможа, которые, должно быть, принадлежали одному из этих переплетов: на первой изображено "Поклонение волхвов", на другой - монах Этьен де Мюре,

основатель ордена Грандмонт (в XII веке), беседующий со святым Николаем. Миланский собор хранит в своей сокровищнице обложку еще более древней и богатой книги, длиной около четырнадцати дюймов и шириной двенадцать дюймов, обильно покрытой инкрустированной эмалью, украшенной отполированными, но неограненными драгоценными камнями разных цветов.

ДИПТИХ ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ НИЖНЕЙ ИМПЕРИИ.

Служит обложкой для книги "l'Office des fous". (В библиотеке Сен-Санса)

Рис. 379 - Библиотека Лейденского университета, в которой все книги были закованы в цепи, даже в XVII веке.

Но все это было лишь работой эмальеров, ювелиров, иллюминаторов и мастеров по изготовлению застежек. Переплетчики, или, как их еще называют, переплетчики, скрепляли листы книг и помещали их между двумя досками, которые затем покрывали кожей, кожей, тканью или пергаментом; к этим покрытиям они добавляли иногда кожаные ремни, иногда металлические

застежки, иногда крючки, чтобы держать тома плотно закрытыми, и почти всегда гвозди, круглые и выступающие головки которых предохраняли плоскую поверхность переплета от истирания.

В 1299 году, когда жители Парижа были обложены налогом на нужды короля, выяснилось, что число переплетчиков в городе составляло всего семнадцать человек, которые, как и переписчики и книготорговцы, находились в прямой зависимости от университета , власти которого поставили их под надзор четырех присяжных переплетчиков, считавшихся *агентами* университета. Однако мы должны исключить из этой юрисдикции признанного переплетчика "Счетной палаты", который, прежде чем быть назначенным на эту должность, должен был дать подтверждение*, что он не умеет ни читать, ни писать*.

Рис. 380. Большой нарисованный инициал буквы в рукописи из Королевской библиотеки в Брюсселе, показывающий расположение переплета из эмалированного металла в книге Евангелий. (Девятый или десятый век.)

В муштре, или процессии, Парижского университета переплетчики шли после книготорговцев. Чтобы объяснить относительно небольшое число исповедующих переплетное дело, мы должны помнить, что в этот период большинство ученых переплетали свои собственные книги, как показывают различные отрывки из древних авторов; в то время как монастыри, которые были главными центрами книготорговцев, имели одного или многих членов своей общины, чьей особой функцией было переплетать работы, написанные в их стенах. Тритхеймиус, аббат Спанхейма в конце XV века, не забывает о переплетчиках, перечисляя различные занятия своих монахов: "Пусть тот, - говорит он, - скрепит листы вместе и переплетет книгу досками. А ты приготовь эти доски; ты выделай кожу; ты сделай металлические пластины, которые украсят переплет". Эти

переплеты изображены на печати Оксфордского университета (рис. 381) и на знаменах какой-то французской корпорации печатников и книготорговцев (рис. 382 и 386).

Металлические пластины, уголки, гвозди, застежки, которыми были обременены эти тома, делали их настолько тяжелыми, что для того, чтобы читатель мог легко перелистывать листы, их клали на один из тех вращающихся столов, на которых одновременно помещается много открытых фолиантов и которые могут вместить много читателей. Рассказывают, что Петрарка переплел томик с "Посланиями Цицерона", переписанными им самим, в такой массивный переплет, что, постоянно читая, он часто позволял ему упасть и повредить ногу; однажды так сильно, что ему грозила ампутация. Эту рукопись, написанную почерком Петрарки, до сих пор можно увидеть в Лаврентьевской библиотеке во Флоренции; она переплетена в дерево, а края и застежки сделаны из меди.

Крестовые походы, принесшие в Европу множество роскошных обычаев, должны были оказать большое влияние на переплетное дело, поскольку арабы уже давно владели искусством подготовки, окраски, тиснения и золочения кожи, из которой они делали обложки для книг: эти обложки получили название *alæ* (крылья), несомненно, из-за сходства между ними и крыльями птицы с богатым оперением. Крестоносцы привезли из своих походов образцы восточных переплетов, и наши европейские мастера не преминули применить их блестящие образцы на практике.

Рис. 381.- Печать Оксфордского университета, в которой находится книга, переплетенная с помощью уголков и застежек.

Кроме того, революция, произошедшая в формировании королевских и княжеских библиотек, должна была произвести переворот и в переплетном деле. Библии, миссалы, репродукции древних авторов, богословские трактаты перестали быть единственными общедоступными книгами. Новый язык породил истории, романы и поэмы, которые были отрадой общества, становившегося с каждым днем все более изысканным. Для удовольствия читателей, галантных и прекрасных, требовались книги более приятные на вид и менее грубые на ощупь, чем те, что использовались для назидания монахов или обучения ученых. И прежде всего для рукописей были выбраны размеры, более удобные для переноса, нежели могильные фолианты. Затем для письма стали использовать тонкий и гладкий пергамент, а книги стали обтягивать бархатом, шелком или шерстяными тканями. Более того, бумага, недавнее изобретение, открыла новую эру для библиотек; но должно было пройти два столетия, прежде чем картон полностью занял место деревянных обложек.

Именно в описях, в счетах, в архивах королей и принцев мы должны искать историю переплетного дела в XIV и XV веках (рис. 383). Мы ограничимся описанием некоторых дорогих переплетов, взятых из описей великолепных библиотек герцогов Бургундского и Орлеанского, ныне частично уничтоженных, а частично рассеянных по большим публичным коллекциям Франции и других стран.

Рис. 382.- Знамя корпорации печатников-книготорговцев Анжера.

Принадлежащие герцогам Бургундским, Филиппу Смелому, Жану без Пера и Филиппу Доброму, мы видим небольшую книгу Евангелий и "Heures de la Croix" (своего рода молитвенник), с "переплетом, украшенным золотом и пятьюдесятью восемью крупными жемчужинами, в футляре из камлета, с одной крупной жемчужиной и гроздью мелких жемчужин";" роман "Мораль людей о игре в шахматы", "обтянутый шелком, с белыми и красными цветами и серебряными позолоченными гвоздями, на зеленом фоне";"Псалтырь, "с двумя серебряными позолоченными застежками, переплетенный в голубой цвет, с золотым орлом с двумя головами и красными когтями, к которому прикреплен маленький серебряный позолоченный инструмент для переворачивания листьев, с тремя эскулапами того же оружия, покрытый красной бархатной *камизой*"."[59]

Рис. 383.- Фрагмент гравированного и тисненого переплета из неизвестного материала (XV век), изображающего мистическую погоню за единорогом, который укрывается на коленях Девы.

(Публичная библиотека, Руан).

Шемиз был своего рода карманом, в который заворачивались некоторые ценные книги. Молитвенник святого Людовика", хранящийся сейчас в Музее суверенов, до сих пор находится в *чехле* из красного сандалового дерева.

Принадлежавшая герцогу Орлеанскому, брату Карла VI, Мы находим книгу Вегеза "О рыцарстве", "обтянутую красной кожей с инкрустацией, которая имеет две маленькие медные застежки"; книгу Мелиада, "обтянутую зеленым бархатом, с двумя серебряно-позолоченными застежками, эмалированными гербами его королевского высочества;" книга Боэция "Об утешении", "покрытая фигурным шелком"; "Золотая легенда", "покрытая черным бархатом, без застежек"; "Heures de Notre-Dame", "покрытая белой кожей"."

В тех же описях указаны цены, уплаченные за некоторые переплеты и аксессуары к ним. Так, в 1386 году Мартин Люйе, книготорговец из Парижа, получил от герцога Бургундского 16 франков (что эквивалентно примерно 114 франкам французских денег настоящего времени) "за переплет восьми книг, из которых шесть были обтянуты зернистой кожей"; 19 сентября 1394 года герцог Орлеанский заплатил золотых дел мастеру Питеру Блонделю 12 ливров 15 солей "за то, что тот *изготовил*, помимо серебряной печати герцога, две застежки" для книги Боэса; а 15 янв. 15 января 1398 года Эмелоту де Руберу, вышивальщице из Парижа, 50 *солей турнуа*, "за то, что он вырезал и обработал золотом и шелком две обложки из зеленой дампмасской ткани, одну для Бревиария, другую для Часослова вышеупомянутого дворянина, и за то, что он сделал пятнадцать маркеров (*синетов*) и четыре пары шелковых и золотых ремней для указанных книг".

Старый стиль толстых, тяжелых, в некотором роде бронированных переплетов не мог существовать долго после изобретения книгопечатания, которое, умножая книги, уменьшало их вес, уменьшало их размер и, кроме того, придавало им меньшую внутреннюю ценность. Деревянные доски были заменены прессованным картоном, гвозди и застежки постепенно были отброшены, а различные материалы перестали использоваться; применялись только кожа, кожзам и пергамент. Это было началом современного переплета; но переплетчики были еще только механиками, работавшими на книготорговцев, которые, имея в своем помещении переплетную мастерскую (рис. 384), в своих изданиях носили двойной титул *libraire-relieur* (книготорговец-переплетчик) (рис. 385). В 1578 году Николас Ив все еще помещал на своих книгах и вывеске: "Книготорговец Парижского университета и переплетчик короля". Ни один том не продавался без переплета.

С конца XV века, несмотря на то, что переплетное дело всегда рассматривалось как дополнение к книжному магазину, некоторые любители, обладавшие художественным вкусом, требовали более богатых и *изысканных* внешних оформлений для своих книг. Италия показала нам пример прекрасных переплетов из сафьяна с тиснением и позолотой, подражавших, однако, Корану и другим арабским рукописям, которые венецианские мореплаватели часто привозили с собой с Востока. Экспедиция Карла VIII и войны Людовика XII привнесли во Францию не только итальянские переплеты, но и итальянских переплетчиков. Однако, не отказываясь, по крайней мере для *livres d'heures*, от переплетов, украшенных ювелирной работой и драгоценными камнями, Франция очень скоро обзавелась собственными переплетчиками, превзошедшими тех, кто был для них инициатором или мастером. Жан Гролье из Лиона слишком любил книги, чтобы не пожелать придать им внешнее украшение, достойное богатства знаний, которые они содержали. Военный казначей и интендант миланцев до битвы при Павии, он начал создавать библиотеку, которую впоследствии перевез во Францию и не переставал пополнять и обогащать до самой своей смерти, случившейся в 1565 году. Его книги были переплетены в сафьян из Леванта с такой тщательностью и вкусом, что под наблюдением этого взыскательного любителя переплетное дело, казалось, уже достигло совершенства.

Рис. 384. Рабочий кабинет переплетчика, рисунок и гравюра XVI века, Дж. Амман.

Принцы и придворные дамы гордились своей любовью к книгам и желанием их приобретать; они основывали библиотеки, поощряли труды и изобретения хороших переплетчиков, которые создавали шедевры терпения и умения украшать обложки книг либо эмалевыми картинами, либо мозаикой из различных кусочков с инкрустацией, либо простой позолотой, нанесенной на поверхность маленькими утюгами. Невозможно перечислить великолепные переплеты всех стилей, которые оставили нам французские переплетчики XVI века и которые никогда не были превзойдены с тех пор. Художник, гравер и даже ювелир сотрудничали с переплетчиком в его искусстве, предоставляя ему эскизы украшений. Сейчас мы вновь видим несколько пластин, полученных с горячих или холодных штампов, изображающих различные предметы, а эскизы, с которых они были взяты, воспроизведены с тех, что были в моде в начале XVI века, часто рисовались выдающимися художниками, такими как Жан Кузен, Стефан де Лотен и т.д.

Рис. 385.- Марка Уильяма Юстаса (1512 г.), книготорговец и переплетчик, Париж.

Почти все французские короли, особенно Валуа, страстно любили великолепные переплеты. Екатерина Медичи была такой ценительницей книг в тонких переплетах, что авторы и книготорговцы, охотно дарившие ей экземпляры своих произведений, старались отличиться выбором и красотой переплетов, которые они делали специально для нее. Генрих III, который ценил красиво переплетенные книги не меньше своей матери, придумал очень необычный переплет, когда учредил орден "Кающихся"; он состоял из голов смерти и скрещенных костей, слез, крестов и других орудий Страстей, позолоченных или тисненных на черном сафьяне, и имел следующее устройство: "Spes mea Deus" ("Бог - моя надежда"), с гербом Франции или без него.

Невозможно ассоциировать эти великолепные переплеты с обычной и распространенной работой, выполняемой в лавках книготорговцев и под их руководством. Некоторые книготорговцы Парижа и Лиона, дома Грифа и Турнеса, Эстьена и Васкосана, уделяли несколько больше внимания, чем другие представители братства, переплетам книг, которые они продавали читающей публике; они использовали образцы из теленка темного цвета, с отделениями, или из белого пергамента, с филенками и арабесками из золота, прекрасные образцы которых сейчас очень редки.

В этот период итальянский переплет достиг наиболее полного упадка, в то время как в Германии и других частях Европы старые массивные переплеты - переплеты из дерева, кожи и пергамента, с креплениями из железа или латуни - все еще сохраняли свои позиции. Однако во Франции переплетчики, которых книготорговцы держали в безвестности и рабстве, даже не смогли объединиться в гильдию или братство. Они могли создавать шедевры своего искусства, но им не разрешалось прикреплять свои имена к работам; и мы должны спуститься вплоть до знаменитого *Гасконца* (1641), прежде чем сможем ввести имя какого-либо прославленного переплетчика.

Рис. 386.- Знамя корпорации печатников-книготорговцев в Аутене.

ПЕЧАТАНИЕ

Кто был изобретателем печати? -Подвижные буквы в древности.-Блочная печать.-Лоран Костер.-*Донати* и *Спекула*.-Процесс Гутенберга.-Партнерство Гутенберга и Фауста.-Шоффер.-Библия Майенса.-Псалтырь 1457 года.-"Рационал" 1459 года.-Гутенбург печатает сам.-"Католикон" 1460 года.-Печать в Кельне, Страсбурге, Венеции и Париже.-Людовик XI и Николас Дженсон.-Немецкие печатники в Риме.-Инкунабулы.-Особняк Коларта.-Какстон.-Усовершенствование типографских процессов до XVI века.

ПЯТЬДЕСЯТ городов претендуют на честь быть родиной книгопечатания, и писатели, пытавшиеся выяснить происхождение этого замечательного изобретения, далеко не всегда приходят к какому-либо согласию в своих попытках прояснить вопрос, а лишь запутывают его. Однако теперь, после многих веков ученых и серьезных споров, осталось только три антагонистических предложения, с тремя названиями городов, четырьмя именами изобретателей и тремя различными датами. Три города - Харлем, Страсбург и Майенс; четыре изобретателя - Лоран Костер, Гутенберг, Фауст и Шеффер; три даты, которые приписываются изобретению печати, - 1420, 1440, 1450 годы. По нашему мнению, эти три предложения, которые некоторые пытаются оспорить и уничтожить, противопоставляя одно другому, должны, напротив, быть объединены в одно и хронологически сочетаться таким образом, чтобы представлять три основных периода открытия книгопечатания.

Нет никаких сомнений в том, что печать существовала в зародыше в древние времена; что она была известна и использовалась древними. Существовали печати и штампы с легендами, прорисованными неправильным способом, с которых на папирусе или пергаменте получали положительные оттиски воском, чернилами или красками. В музеях нам показывают пластины из меди или кедрового дерева, покрытые вырезанными на них символами, которые, похоже, предназначались для печати и напоминают блочные пластины XV века.

Рис. 387 - Древняя гравюра на дереве, вырезанная во Фландрии до 1440 года, изображающая Иисуса Христа после его флагелляции. (Коллекция Дельбека, Гент).

Нечто очень похожее на процесс печати подвижным шрифтом описывает Цицерон в отрывке, где он опровергает доктрину Эпикура о сотворении мира из атомов: "Почему бы не верить также, что, бросая вместе, без разбора, бесчисленные формы букв алфавита, либо в золото, либо в любое другое вещество, можно *напечатать* этими буквами на земле *"Анналы* Энния"?". Подвижные буквы, которыми обладали древние, были вырезаны из дерева или слоновой кости; но они использовались только для обучения детей чтению, как свидетельствуют Квинтилиан в своих "Ораторских институциях" и святой Иероним в своих "Посланиях". Оставалось только пожелать счастливого случая, чтобы этот резной алфавит привел к созданию типографского искусства на пятнадцать веков раньше его фактического рождения.

Рис. 388 - Факсимиле гравюры на дереве, выполненной старинным фламандским гравером (около 1438 г.); она была вставлена, в виде миниатюры, в рукопись XV века, содержащую Молитвы для использования народом. (Коллекция Дельбека, Гент).

"Искусство снятия оттисков, однажды открытое, - говорит М. Леон де Лаборд, - и примененное к рельефной гравюре, привело к появлению печати, которая была лишь совершенством, к которому естественным и быстрым образом привела бы последовательность попыток и усилий". "Но только, - добавляет М. Амбруаз-Фирмин Дидо, - когда искусство изготовления бумаги - искусство, знакомое китайцам с начала нашей эры, - распространилось в Европе и стало общеизвестным, воспроизведение путем печати текстов, фигур, игральных карт и т.д., сначала с помощью табличного процесса, называемого *ксилографией* (блочной печатью), затем с помощью подвижных типов, стало легким, и, следовательно, могло появляться одновременно в разных местах".

Рис. 389 - Деревянный блок, вырезанный во Франции около 1440 года, с изображением святого Иакова Великого и одной из заповедей в качестве текста. (Императорская библиотека, Париж, Коллекция гравюр).

Но в конце XIV века в Харлеме (Голландия) была открыта гравюра на дереве, а следовательно, и *табличный оттиск*, с которым китайцы, как говорят, были знакомы уже за три или четыре сотни лет до современной эпохи. Возможно, именно китайская книга или пачка карт, привезенная в Харлем купцом или мореплавателем, открыла картоделам и печатникам трудолюбивых Нидерландов более быстрый и экономичный процесс нанесения оттисков. Ксилография началась в тот день, когда на деревянном блоке была выгравирована легенда; эта легенда, ограниченная сначала несколькими строками, очень скоро заняла целую страницу; затем эта страница не замедлила превратиться в том (рис. 387-389).

Вот выдержка из рассказа Адриана Юниуса в его латинском труде под названием "Батавия" об открытии книгопечатания в Харлеме, написанного в 1572 году: "Более ста тридцати двух лет назад в Харлеме, недалеко от королевского дворца, жил некто Джон Лоран, по фамилии Костер (или губернатор), ибо эта почетная должность досталась ему по наследству, передаваясь в его семье от отца к сыну. Однажды, около 1420 года, гуляя после обеда в лесу неподалеку от города, он принялся за работу и вырезал из коры буковых деревьев буквы, с помощью которых, нажимая одну за другой на бумагу, он вычертил на ней модель, состоящую из множества строк для обучения своих детей. Воодушевленный этим успехом, его гений взлетел еще выше, и тогда, в сотрудничестве со своим зятем, Томасом Пьером, он изобрел вид чернил, более клейких и вязких, чем те, что использовались для письма, и таким образом печатал фигуры (*изображения*), к которым он добавлял свои деревянные буквы. Я сам видел много экземпляров этой первой попытки печати. Текст напечатан только на одной стороне бумаги. Напечатанная книга была написана на вульгарном языке анонимным автором и называлась "Speculum nostræ Salutis" ("Зеркало нашего спасения"). Позже Лоран Костер заменил свои деревянные шрифты на свинцовые, а затем на оловянные. Новое изобретение Лорана, поощряемое учеными людьми, привлекло со всех сторон огромное количество покупателей. Любовь к этому искусству росла, увеличивался и труд в мастерской, и Лоран был вынужден добавить к членам своей семьи наемных рабочих для помощи в работе. Среди этих рабочих был некий Джон, которого я подозреваю в том, что он был не кем иным, как Фаустом, вероломным и роковым для своего хозяина. Посвященный под клятвой во все секреты печатного дела и ставший большим специалистом в отливке шрифта, его настройке и других процессах своего ремесла, этот Джон воспользовался рождественским вечером, когда все были в церкви, чтобы ограбить мастерскую своего хозяина и унести его типографские инструменты. С добычей он бежал в Амстердам, оттуда в Кёльн, а затем в Майенс, где обосновался и, рассчитывая на безопасность, открыл типографию. В том же 1422 году он напечатал шрифтом, который Лоран использовал в Харлеме, грамматику, бывшую тогда в употреблении, под названием "Александрийская доктрина галлов" и "Трактат Петра Испанского" ("Petri Hispani Tractatus")".

Этот рассказ, появившийся, правда, довольно поздно, хотя автор и ссылался на самые уважаемые авторитеты в его поддержку, поначалу не встретил ничего, кроме недоверия и презрения. В этот период право Майенса считаться родиной книгопечатания могло быть серьезно уравновешено только правом Страсбурга считаться таковым. Три имени - Гутенберга, Фауста и Шеффера - уже были освящены всеобщей благодарностью. Везде, кроме Голландии, это новое свидетельство было отвергнуто; везде новый изобретатель, чьи притязания на долю чести были только что , был отвергнут как апокрифическое или легендарное существо. Однако очень скоро критика, поднявшись над влиянием национальности, занялась этим вопросом, обсудила рассказ Юния, изучила знаменитый "Speculum", на который никто до сих пор не указывал, доказала существование ксилографических оттисков, отыскала те, которые можно было бы приписать Костеру, и противопоставил аббату Тритхейму (или Тритемию), писавшему о происхождении книгопечатания на основании сведений, полученных от самого Петера Шеффера, более беспристрастное свидетельство анонимного летописца Кельна 1465 года, который узнал от Ульрика Целла, одного из рабочих Гутенберга и первого печатника Кельна в 1465 году, эту важную особенность:- "Хотя типографское искусство было изобретено в Майенсе, - говорит он, -

тем не менее, первый грубый набросок этого искусства был изобретен в Голландии, и именно в подражание "Донатусу" (латинскому синтаксису Клиуса Доната, грамматика четвертого века, книга, которая тогда использовалась в школах Европы), который задолго до этого времени был напечатан там; именно в подражание ему и благодаря ему, указанное искусство началось под покровительством Гутенберга."

Если Гутенберг подражал "Донатусу", который был напечатан в Голландии до того, как он сам напечатался в Майенсе, то Гутенберг не был изобретателем книгопечатания. Именно в 1450 году Гутенберг начал печатать в Майенсе (илл. 390); но уже в 1436 году он пытался печатать в Страсбурге; а до его первых попыток в Голландии - в Харлеме и Дордрехте - печатались "Specula" и "Donati" на деревянных досках; этот процесс известен под названием *ксилографии* (гравировки на дереве), тогда как попытки *типографии* (печати подвижным шрифтом), предпринятые Гутенбергом, полностью отличались друг от друга; поскольку буквы, выгравированные сначала на стальных остриях (*poinçons*), а затем вдавленные в медную матрицу, воспроизводили посредством отливки из более легкоплавкого, чем медь, металла отпечаток острия на хвостовиках (*tiges*) из олова или свинца, закаленных сплавом (илл. 391).

Теперь в подтверждение слов Адриана Юния приводится довольно необычное обстоятельство. Латинское издание "Speculum", in-folio в шестьдесят три листа, с гравюрами на дереве в двух отделениях в начале каждого листа, состоит из смеси двадцати ксилографических листов и сорока одного листа, напечатанного подвижным шрифтом, но очень несовершенным, и отлитого в формах, которые, вероятно, были сделаны из обожженной земли: издание голландского "Speculum", in folio, также имеет две страницы, напечатанные шрифтом меньшим и более плотным, чем остальной текст. Как же объяснить эти аномалии? С одной стороны, смешением ксилографии и типографики; с другой - сочетанием двух разных видов подвижного шрифта. Моя гипотеза заключается в том, что, если детали, приведенные Юнием и вызывающие подозрения, верны, нечестный рабочий, который, согласно его собственному рассказу, украл инструменты, использовавшиеся в мастерской Лорана Костера, и который должен был действовать с определенной долей осторожности, довольствовался тем, что унес несколько форм "Speculum", только что готовых к печати. Шрифт, использованный для двадцати или двадцати двух страниц, был достаточен для того, чтобы служить образцом для поддельного издания, а также для книги небольшого объема, такой как "Александрийская доктрина" или "Трактат Петра Испанского". вероятно, что латинское и голландское издания "Speculum" были полностью составлены, сверстаны и подготовлены к вычеркиванию текста, когда вор взял на заметку двадцать два бланка, которые он решил обратить в дело, во всяком случае, в качестве образца для поддельного издания, которое он намеревался опубликовать. Чугунные формы весили не более шестидесяти фунтов, деревянные - в два раза меньше; если добавить к ним палочки, щипцы, галеры и другие необходимые элементы ремесла, то окажется, что добыча была не по силам человеку, который мог бы легко нести ее на плечах. Что касается пресса, то здесь не может быть никаких сомнений, поскольку оттиски в Харлеме делались с помощью подушечки и вручную, как это до сих пор происходит с игральными картами и гравюрами.

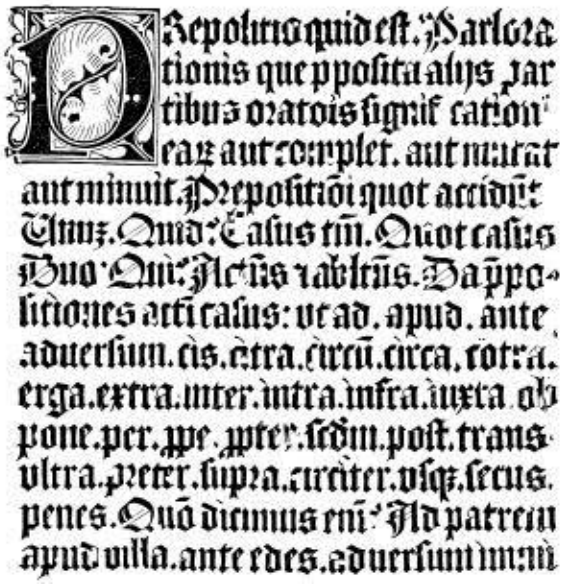


Рис. 390.- Факсимиле страницы древнейшей ксилографии "Донатус" (глава о предлогах), напечатанной в Майенсе Фустом и Гутенбергом около 1450 года.

Рис. 391.- Портрет Гутенберга с гравюры XVI века.

(Императорская библиотека Парижа, зал печати).

Теперь остается выяснить, кто был этот Джон, который завладел секретом книгопечатания и перенес его из Харлема в Майенс. Был ли это Джон Фуст или Фауст, как подозревал Адриан Юниус? Был ли это Иоанн Гутенберг, как утверждали многие голландские писатели? Или же это был Иоанн Генсфлейш Старший, родственник Гутенберга, как считают последние защитники харлемской традиции, основываясь на очень четком отрывке из сочинения его современника Йозефа Вимпфелинга? Вопрос до сих пор остается нерешенным.

Однако "Спекулум" - не единственная книга такого рода, появившаяся в Низких странах до того периода, когда в Голландии было открыто книгопечатание. Некоторые из них, очевидно, были ксилографическими, другие имеют признаки того, что их печатали подвижным шрифтом из дерева, а не металла. Все они имеют гравюры того же характера, что и гравюры "Speculum", особенно "Biblia Pauperum" ("Библия бедняков") (рис. 392), "Ars Moriendi" ("Искусство умирать") (рис. 393) и "Ars Memorandi" ("Искусство вспоминать"), которые имели очень широкое распространение.

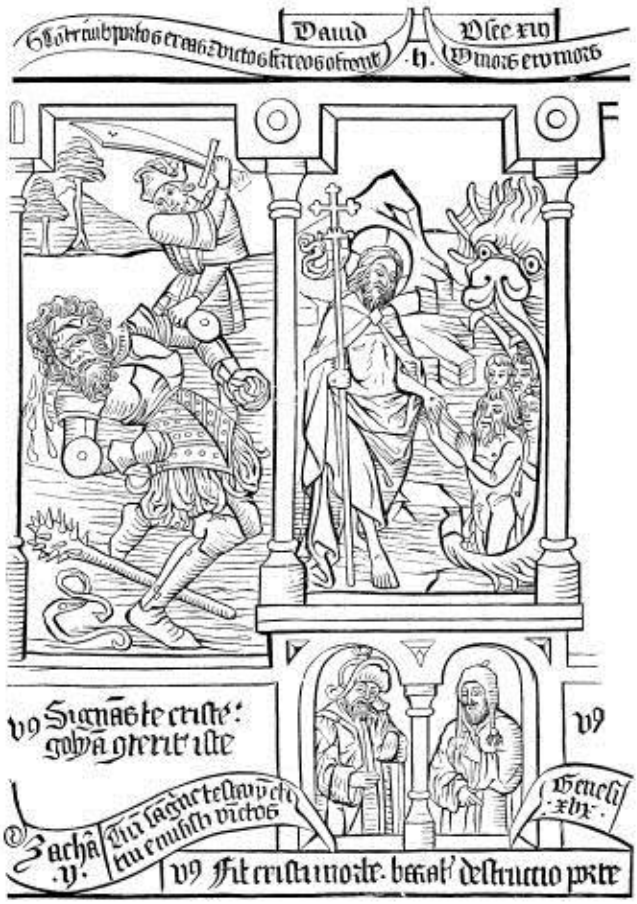


Рис. 392. Факсимиле двадцать восьмой ксилографической страницы "Biblia Pauperum", на которой изображены тексты из Ветхого Завета: Давид, убивающий Голиафа, и Христос, выводящий из чистилища души патриархов и пророков.

Как бы то ни было, Лоран Костер, несмотря на успехи, которых он достиг со своим изобретением, несомненно, не осознавал его важности. В те времена единственными библиотеками были библиотеки монастырей и нескольких знатных литераторов; частные лица, за исключением некоторых ученых людей, которые были богаче своих собратьев, вообще не имели книг. Переписчики и иллюминаторы по профессии занимались исключительно воспроизведением "Livres d'Heures" (молитвенников) и школьных книг: первые были роскошными томами, предметами исключительного искусства; вторые, предназначенные для детей, всегда были просто выполнены и состояли из нескольких листов прочной бумаги или пергамента. Ученики ограничивались тем, что записывали отрывки уроков под диктовку учителя; на монахов возлагалась задача переписывать, во всю длину, священных и профанных авторов. Костеру и в голову не могло прийти воспроизвести эти произведения, продажа которых показалась бы ему невозможной, и он сначала перешел на "Specula", религиозные книги, которые обращались ко всем верующим, даже к тем, кто не умел читать, посредством историй или иллюстраций (*изображений*), из которых эти книги состояли; затем он занялся "Donati", которые он много раз перепечатывал с ксилографических пластин, если не с подвижного шрифта, и на которые он, должно быть, нашел значительный спрос. Именно один из этих "Донати", попав на глаза Гутенбергу, открыл ему, согласно "Кельнской хронике", секрет книгопечатания.

Этот секрет в течение пятнадцати или двадцати лет верно хранили рабочие, работавшие в его типографии, которых посвящали в тайны нового искусства только после определенного срока испытательного срока и ученичества: страшная клятва связывала тех, кого мастер считал достойными вступить с ним в партнерство; ведь от предварительного обслуживания секрета

зависело процветание или разорение изобретателя и его сотоварищей, поскольку все печатные книги тогда продавались как рукописи.

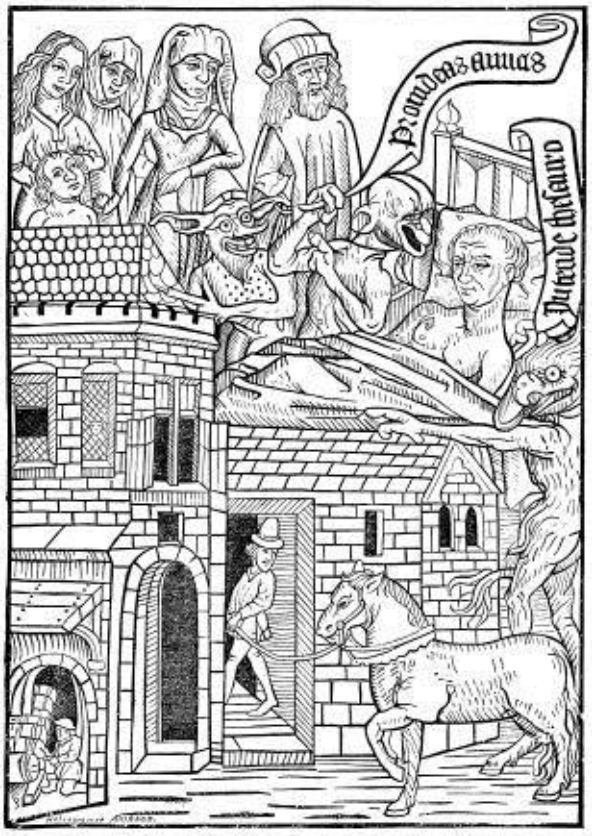


Рис. 393 - Факсимиле пятой страницы первого ксилографического издания "Ars Moriendi", изображающее грешника на смертном ложе в окружении семьи. Два демона шепчут ему на ухо: "Подумай о своем сокровище" и "Раздай его своим друзьям".

Но пока первый голландский типограф и его партнеры так скрупулезно хранили тайну, в Страсбургский суд высшей инстанции поступил иск, который, хотя мотивы его были, по-видимому, лишь частными интересами, должен был, тем не менее, дать общественности ключ к таинственному ремеслу печатника. Этот иск, любопытные документы которого были найдены только в 1760 году в старой башне в Страсбурге, был подан против Джона Генсфлейша, прозванного Гутенбергом (он родился в Майенсе, но был изгнан из родного города во время политических волнений и с 1420 года поселился в Страсбурге), Георгом и Николасом Дритцехенами, которые, будучи наследниками умершего Андрея Дритцехена, своего брата, бывшего компаньона Гутенберга, пожелали быть принятыми в качестве его представителей в ассоциацию, цель которой им была неизвестна, но от которой, как они, несомненно, знали, их брат ожидал получить некоторые выгодные результаты. Короче говоря, в конце 1439 года в Страсбурге было опробовано само книгопечатание, то есть более чем за четырнадцать лет до того момента, когда, как известно, в Майенсе впервые начали печатать.

Вот краткое изложение фактов, изложенных судье в документах, относящихся к этому судебному процессу. Гутенберг, изобретательный, но бедный человек, владел *различными секретами*, как разбогатеть. К нему пришел Андрей Дрицхен с просьбой научить его *многим искусствам*. Гутенберг посвятил его в искусство *полировки камней*, и Андрей "извлек из этого секрета большую пользу". Впоследствии, с целью осуществления *другого искусства* во время паломничества в Экс-ла-Шапель,[60] Гутенберг договорился с Гансом Риффеном, мэром Лихтенау, о создании компании, к которой пожелали присоединиться Эндрю Дритцехен и человек по имени Эндрю Хейльман. Гутенберг согласился на это при условии, что они вместе купят у него право на третью часть прибыли за сумму в 160 флоринов, выплачиваемую в день заключения договора, и 80 флоринов , выплачиваемых позднее. Договорившись, он обучил их *искусству*, которое они

должны были применить в надлежащее время в Экс-ла-Шапель; но паломничество было отложено до следующего года, и партнеры потребовали от Гутенберга, чтобы он не скрывал от них ни одного из *искусств и изобретений*, о которых ему было известно. Были заключены новые условия, по которым партнеры обязались выплатить дополнительную сумму, и в которых говорилось, что *искусство* должно продолжаться в интересах четырех партнеров в течение пяти лет, и что в случае смерти одного из них *все орудия искусства и все уже созданные произведения* должны принадлежать оставшимся в живых партнерам; наследники умершего имеют право получить не более чем компенсацию в 100 флоринов по истечении указанных пяти лет.

Гутенберг, соответственно, предложил наследникам своего покойного партнера выплатить оговоренную сумму; но они потребовали от него отчета о капитале, вложенном Эндрю Дритцхеном, который, как они утверждали, был поглощен спекуляцией. Особенно они упоминали некий счет за *свинец*, за который их брат взял на себя ответственность. Не отрицая этого счета, Гутенберг отказался удовлетворить их требования.

Многочисленные свидетели дали показания, и их показания за и против объекта объединения показывают нам верную картину того, какой должна была быть внутренняя жизнь четырех партнеров, истощающих себя и свои деньги в попытках реализовать план, природу которого они очень тщательно скрывали, но от которого они ожидали самых великолепных результатов.

Мы видим, что они работают по ночам; мы слышим, как они отвечают тем, кто спрашивает их о цели их работы, что они "зеркальщики" (*spiegel-macher*); мы видим, что они занимают деньги, потому что у них в руках было "нечто, во что они не могли вложить слишком много денег". Андрей Дритцехен, на попечении которого был оставлен *пресс*, умер, и Гутенберг первым делом послал в дом покойного человека, которому он мог доверять; ему было поручено отвинтить пресс, чтобы части (или *формы*), тесно скрепленные им, отсоединились друг от друга, а затем поместить эти формы в пресс или на него "таким образом, чтобы никто не мог понять, что это такое". Гутенберг сожалеет, что его слуга не принес ему обратно все формы, многие из которых "не удалось найти". Наконец, среди свидетелей фигурируют токарь, лесоторговец и ювелир, который заявил, что в течение трех лет работал на Гутенберга и получил более 100 флоринов, приготовив для него "вещи, относящиеся к печатанию" (*das zu dem Trucken gehoret*).

Тракен-печать! Таким образом, великое слово было произнесено в ходе судебного процесса, но, конечно, не произвело ни малейшего эффекта на зрителей, которые недоумевали, что же это за оккультное *искусство,* которое Гутенберг и его партнеры воплощали в жизнь с таким трудом и большими затратами. Однако совершенно точно, что, за исключением неосторожности, правда очень незначительной, ювелира, секрет Гутенберга остался нераскрытым, поскольку предполагалось, что он связан с *полировкой камней* и изготовлением *зеркал*. Судья, будучи осведомленным о добросовестности Гутенберга, признал предложения, сделанные им истцам, удовлетворительными, вынес решение против наследников Андрея Дритцехена, а трое остальных партнеров остались единоличными владельцами своего процесса и продолжили его осуществлять.

Если внимательно изучить документы, относящиеся к этому необычному процессу в Страсбурге, а также заметить, что наше слово *"зеркало"* является переводом немецкого слова *spiegel* и латинского слова *speculum*, то невозможно не узнать все процессы, все орудия, используемые в полиграфии, под названиями, которые они не перестали носить и которые были даны им сразу же после изобретения; формы, винт (это не *печатный станок*, ибо в те времена печатали с помощью *фроттона*, или резины, а рама, в которой *штамповали* шрифты), свинец, работа, искусство и т. д. Мы видим Гутенберга в сопровождении токаря, который делал винт для пресса, торговца древесиной, который поставлял доски из ящика или грушевого дерева, ювелира, который гравировал или отливал шрифт. Тогда мы убеждаемся, что эти "зеркала", подготовкой которых занимались партнеры и которые должны были продаваться во время паломничества в Экс-ла-Шапель, были не чем иным, как будущими копиями "Speculum Humanæ Salvationis", более или

менее совершенной имитацией знаменитой книги иллюстраций, которую Холланд уже опубликовал тремя или четырьмя изданиями, на латыни и на голландском языке.

С другой стороны, мы знаем, что эти "Зеркала" или "Спекулы" в первые дни книгопечатания были настолько востребованы, что в каждом месте первые печатники соперничали друг с другом в выполнении и публикации различных изданий книги с иллюстрациями. Здесь было переиздание "Speculum", сокращенное Л. Костера; там - "Speculum" Гутенберга, полностью взятый из рукописей; теперь это "Speculum Vitæ Humanæ" Родерика, епископа Заморского; затем "Speculum Conscienciæ" Арнольда Гейловена; затем "Speculum Sacerdotum" или снова объемный "Speculum" Винсента де Бове, и т. д.

Теперь уже невозможно предположить, что Гутенберг действительно делал зеркала или зазеркалья в Страсбурге, и что те куски, которые "укладывались в пресс", те "формы, которые разлетались на куски", тот свинец, который продавал или ковал ювелир, были, как они хотели, чтобы предполагалось, предназначены только для использования "для печати орнаментов на рамах зазеркалий!"

Рис. 394.- Интерьер типографии XVI века, работа Дж. Аммана.

Разве не удивительно, что паломники, которые должны были посетить Экс-ла-Шапель по случаю грандиозного юбилея 1440 года, так стремились купить украшенные зеркала? Что касается искусства "*полировки камней*", которому Гутенберг обучил сначала Андрея Дрицхена, извлекшего из него "*столько прибыли*", то его отношение к книгопечатанию было, несомненно, также сомнительным; но мы не смогли разгадать эту загадку и ждем прояснения трудности, пока не будет обнаружен новый *инкунабль* (*incunabula*, "колыбель", это слово применяется к первым изданиям, когда-либо напечатанным), работа какого-нибудь Петра (πέτρος "камень") или другого; Например, латинские проповеди Германа де Петра о молитве "Отче наш"; ведь Гутенберг, говоря о *полировке камней*, мог загадочно обозначить книгу, которую он печатал; так же как его партнер, отвечая судье, подняв руку вверх и поклявшись давать правдивые показания, мог назвать себя *изготовителем зеркал*, не сказав ни слова неправды, не совершив лжесвидетельства. Секрет печати должен был религиозно храниться теми, кто его знал.

Короче говоря, из всего этого следует, что Гутенберг, "человек находчивый и изобретательный", увидев ксилографию "Донатус", попытался подражать ей и преуспел в этом, доверив секрет Андрею Дрицхену; что другое *искусство*, которое Гутенберг сначала держал при себе, но впоследствии передал своим партнерам, заключалось в идее замены подвижного шрифта табличной печатью; эта замена могла быть осуществлена только после проведения многочисленных экспериментов, которые вот-вот должны были увенчаться успехом, когда умер Эндрю Дритцехен. Таким образом, можно считать почти несомненным, что печать была в некотором роде открыта дважды подряд: первый раз Лораном Костером, чьи небольшие печатные книги, или книги в буквенной печати (*en moule*), привлекли внимание Гутенберга; а второй раз Гутенбергом, который поднял это искусство до такой степени совершенства, какой никогда не достигал его предшественник.

Именно после Страсбургской тяжбы, между 1440 или 1442 годами, как утверждают многие историки, Гутенберг отправился в Голландию и стал там рабочим в заведении Костера; это утверждается для того, чтобы иметь возможность обвинить его в краже, которую Юний отнес на счет некоего человека, которого звали Иоанн. Только - и в этом случае совпадение не является недостойным внимания - две неотредактированные хроники Страсбурга и эльзасского Вимпфелинга почти в одно и то же время рассказывают об ограблении шрифта и инструментов, используемых в печати, но упоминают Страсбург вместо Харлема, Гутенберга вместо Лорана Костера и называют вора Джоном Генсфийшем. Но, согласно страсбургской традиции, этот Джон Генсфийш старший, родственник и наемный работник Гутенберга, отнял у него секрет и инструменты, после того как стал его соперником в открытии книгопечатания, и обосновался в Майенсе, где, по справедливой милости Провидения, вскоре ослеп. Именно тогда, добавляет предание, он, раскаявшись, послал за своим бывшим хозяином, чтобы тот приехал в Майенс, и уступил ему основанное им дело. Но эта последняя часть предания слишком смахивает на моральные умозаключения истории; и поскольку очень маловероятно, чтобы две одинаковые кражи были совершены в один и тот же период и при одинаковых обстоятельствах, мы склонны считать, что Иоанн, упомянутый Юнием, на самом деле был родственником Гутенберга, который отправился в Харлем, чтобы совершенствоваться в печатном искусстве, и ограбил Костера; Ибо в Майенсе в указанное время действительно существовал некий Джон Генсфлейш, который, возможно, напечатал до того, как Гутенберг отправился к нему, две школьные книги - "Doctrinale Alexandri Galli" и "Petri Hispani Tractatus"." Это становится еще более вероятным, если учесть, что после долгих поисков этих книг, которые были абсолютно неизвестны, когда Юний упоминал о них, наконец были найдены три фрагмента "Доктринале", напечатанные на пергаменте по типу голландского "Спекулума".

Однако в Страсбурге Гутенберг не преуспел в печатном деле. Покинув город, где он оставил таких учеников, как Джон Ментелл и Генрих Эггештайн, он переехал в Майенс и поселился в доме *Цум Юнгена*. Там он снова стал печатать, но исчерпал все свои средства на эксперименты, попеременно берясь и откладывая в сторону различные процессы, которые он использовал - ксилографию, подвижные типы из дерева, свинца и чугуна. Он использовал для печати ручной пресс, сделанный по тому же принципу, что и винный; изобретал новые инструменты; начал десять работ и не смог закончить ни одной. Наконец, когда все его средства были исчерпаны, а сам он находился в состоянии отчаяния, он уже собирался совсем отказаться от этого искусства, как вдруг случай послал ему партнера, Джона Фуста или Фауста, богатого золотых дел мастера из Майенса.

Это партнерство состоялось в 1450 году. Фуст, по договору, правильно составленному нотариусом, обещал Гутенбергу выдать ему 800 золотых флоринов на изготовление орудий и инструментов и 300 на другие расходы - жалованье слугам, аренду, обжиг, пергамент, бумагу, чернила и т. д. Помимо уже находившихся в обращении "Спекулы" и "Донати", которые Гутенберг, вероятно, продолжал печатать, целью товарищества было напечатать Библию in folio в два столбца, крупным шрифтом, с начальными буквами, выгравированными на дереве; важная работа, требующая больших затрат.

К типографии Гутенберга был приставлен калиграф, который либо выводил на дереве символы, подлежащие гравировке, либо *рубрицировал* печатные страницы; иными словами, писал красными чернилами, рисовал кистью или подсвечивал (*au frottou*) инициалы, заглавные буквы и заголовки глав. Этим калиграфом был, вероятно, Петер Шёффер или Шёффер из Гернсхайма, небольшого городка в епархии Дармштадта, клерк епархии Майенса, как он сам себя называет, и, возможно, немецкий студент Парижского университета; поскольку скопированная им рукопись, хранящаяся в Страсбурге, завершается надписью, в которой он свидетельствует, что сам написал ее в 1449 году в "самом славном Парижском университете". Шёффер был не только литератором, но и человеком изобретательным и благоразумным (*ingeniosus et prudens*). Поступив на работу к Гутенбергу, которого Фуст в 1452 году заставил принять участие в новом объединении , которое

они тогда создавали, Шёффер изобрел усовершенствованную форму, с помощью которой он мог отливать отдельно все буквы алфавита в металле, тогда как до сих пор они были вынуждены гравировать шрифт *с помощью бормашины*. Он скрыл свое открытие от Гутенберга, который, естественно, воспользовался бы им; но он доверил секрет Фусту, который, будучи очень опытным в литье металлов, осуществил его идею. Очевидно, именно с помощью этого литого шрифта, который противостоял действию пресса, Шеффер составил и исполнил "Доната", четыре листа которого, выполненные на пергаменте, были найдены в Треве в 1803 году во внутренней части старого переплета и переданы на хранение в Парижскую императорскую библиотеку. Надпись на этом издании, напечатанная красным шрифтом, официально сообщает, что только Петр Шеффер выполнил его, с его шрифтом и начальными буквами, в соответствии с "новым искусством печатника, без помощи пера".

Это было, безусловно, первое публичное заявление о существовании типографии, которая до этого времени выдавала свои изделия за работу калиграфов. Похоже, что таким образом Шеффер хотел отметить дату и присвоить себе изобретение Гутенберга. Несомненно, что Фуст, привлеченный результатами, которых добился Шеффер, тайно вступил с ним в партнерство и, чтобы избавиться от Гутенберга, воспользовался властью, которую давала ему эта связь над несчастным человеком. Гутенберг, призванный расторгнуть партнерство и вернуть полученные суммы, которые он был совершенно не в состоянии выплатить, был вынужден, чтобы удовлетворить требования своего жалкого кредитора, отдать ему свое печатное заведение со всеми находившимися в нем материалами; среди них была и та самая Библия, последние листы которой, возможно, находились в прессе в тот момент, когда у него отняли плоды его долголетних трудов.

Гутенберг выселился, Петер Шеффер и Фуст, отдавший Шефферу свою дочь в жены, завершили работу над большой Библией, которая была готова к продаже в первые месяцы 1456 года. Эта Библия, выдаваемая за рукопись, должна была стоить очень дорого. Этим объясняется отсутствие на ней каких-либо надписей, свидетельствующих о том, какими средствами была выполнена эта огромная работа; добавим, что в любом случае можно предположить, что Шеффер и Фуст не желали отдавать Гутенбергу долю славы, которую они еще не осмеливались присвоить себе.

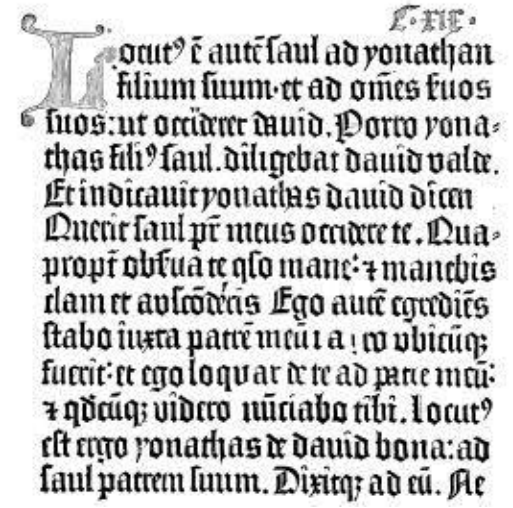

L·XIX·
locutꝰ ē autē saul ad ionathan
filium suum·et ad omēs suos
suos: ut occideret dauid. Porro iona-
thas filiꝰ saul. diligebat dauid valde.
Et indicauit ionathas dauid dicēs
Querit saul pr̄ meus occidere te. Qua-
propt̄ obsua te qsō mane: ⁊ manebis
clam et absconderis Ego aut̄ egredies
stabo iuxta patrē meū i a ; eo ubicūq;
fuerit: et ego loquar de te ad patre meū:
⁊ qdcūq; videro nūciabo tibi. Locutꝰ
est ergo ionathas de dauid bona: ad
saul patrem suum. Dixitq; ad eū. Ne

Рис. 395.- Факсимиле Библии 1456 года (1 Царств xix, 1-5), напечатанной в Майенсе Гутенбергом.

Латинская Библия без даты, которую все библиографы сходятся во мнении, что она принадлежит Гутенбергу, представляет собой большой ин-фолио из шестисот сорока одного листа, разделенный на два, или три, или даже четыре тома. Он напечатан в два столбца, по сорок две строки на всех страницах, за исключением первых десяти, состоящих из сорока или сорока одной строки (рис. 395). Шрифт готический; все листы пронумерованы, не имеют ни *подписей*, ни *заглавных слов*. Некоторые экземпляры выполнены на пергаменте, другие - на бумаге. Количество экземпляров этой Библии, напечатанных на сайте , можно оценить в сто пятьдесят - значительное число для того времени. Одновременная публикация стольких Библий, совершенно одинаковых,

способствовала открытию книгопечатания не меньше, чем иск Гутенберга и Фуста. Кроме того, Фуст и его новый партнер, хотя и договорились хранить секрет как можно дольше, первыми раскрыли его, чтобы присвоить все заслуги изобретения себе, когда общественная молва не позволила им больше скрывать его в своей типографии.

Именно тогда они напечатали "Psalmorum Codex" ("Собрание псалмов"), самую раннюю книгу, носящую их имя, и которая впервые определила дату нового искусства, которое они так усовершенствовали. *Колофон*, или надпись в конце "Psalmorum Codex", сообщает, что книга была выполнена "без помощи пера, гениальным способом, в год нашего Господа, 1457".

Эта великолепная Псалтирь, которая за тридцать три года выдержала три издания без каких-либо существенных изменений, представляет собой большой том in-folio из ста семидесяти пяти листов, напечатанный красными и черными буквами, подражающими тем, что использовались в литургических рукописях XV века. Однако самое редкое издание этой книги существует лишь в шести или семи экземплярах на пергаменте (рис. 396).

С этого периода книгопечатание, вместо того чтобы скрывать себя, стремилось, напротив, сделать себя общеизвестным. Но, похоже, никому еще не приходило в голову, что его можно применить для воспроизведения других книг, кроме Библий, псалтырей и миссалов, поскольку только эти книги могли быстро и широко продаваться. Затем Фуст и Шеффер взялись за издание объемистого труда, служившего литургическим пособием для всего христианства, - знаменитого "Rationale Divinorum Officiorum" ("Руководства по богослужению") Вильгельма Дюрана, епископа Менде, написанного в тринадцатом веке. Достаточно взглянуть на этот "Рационал" и сравнить его с грубой "Спекулой", напечатанной в Голландии, чтобы убедиться, что в 1459 году книгопечатание достигло высшей степени совершенства. Это издание, датированное Майенсом (*Могунтией*), уже не предназначалось для небольшого числа покупателей; оно было адресовано всему католическому миру, и его копии на пергаменте и на бумаге распространялись по всей Европе так быстро, что впоследствии возникло мнение, будто книгопечатание было изобретено в Майенсе.

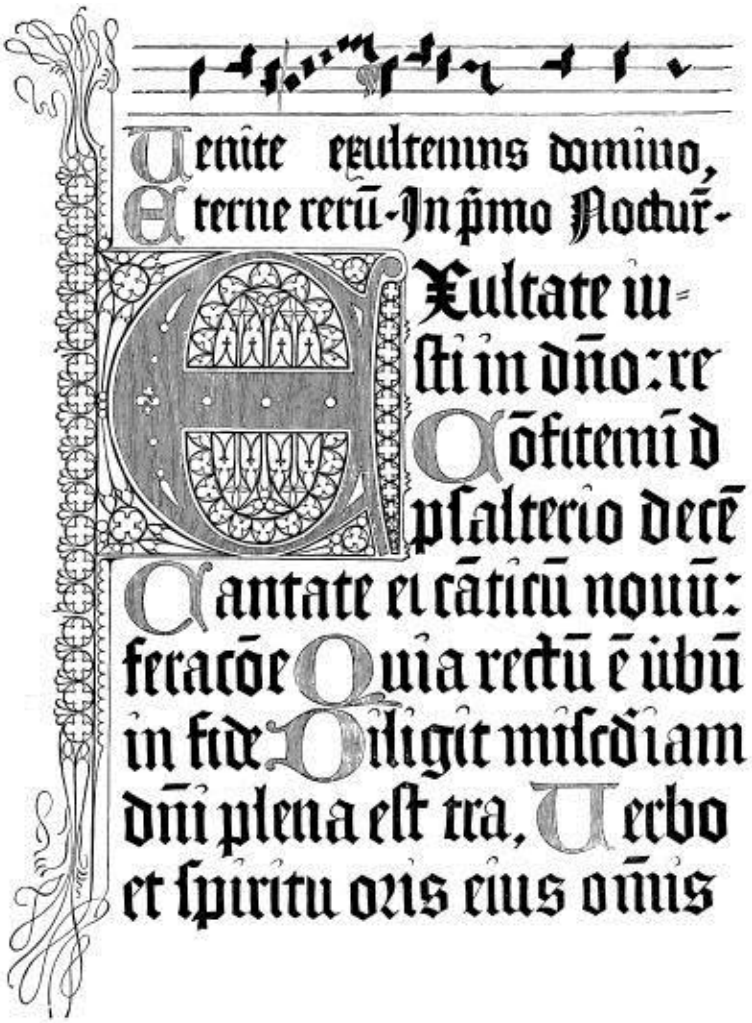


Рис. 396. Факсимиле страницы Псалтыри 1459 года, второе издание, или второй экземпляр, который был вычеркнут. Напечатано в Майенсе Ж. Фустом и П. Шеффером.

Четвертое произведение, напечатанное Фустом и Шеффером и датированное 1460 годом, - сборник конституций папы Климента V, известный под названием "Клементины", - большой инфолио в два столбца, с превосходными начальными буквами, нарисованными золотом и красками в небольшом количестве сохранившихся экземпляров.

Но Гутенберг, хотя и лишился своего типографского аппарата, не отказался от искусства, главным изобретателем которого он себя считал, и не без оснований. Прежде всего, он хотел доказать, что способен, как и его бывшие партнеры, создавать книги "без помощи пера". Он создал новую ассоциацию и оборудовал типографию, которая, как мы знаем по традиции, активно работала до 1460 года, года, когда появился "Католикон" (своего рода энциклопедия XIII века) Иоанна Бальби из Генуи, единственное важное произведение, печать которого можно приписать Гутенбергу (рис. 397), и которое можно сравнить с изданиями Фуста и Шеффера. Гутенберг, подражавший голландским "Донати" и "Спекуле", несомненно, испытывал отвращение к присвоению себе заслуг изобретения, которое он только усовершенствовал; поэтому в длинной и ясной анонимной надписи, помещенной в конце тома, он приписывает славу этого божественного изобретения одному Богу, заявляя, что "Католикон" был напечатан без помощи трости, *стилуса* или пера, но с помощью чудесного сочетания точек, матриц и букв.

Рис. 397 - Факсимиле "Католикона" 1460 года, напечатанного Гутенбергом в Майенсе.

Доведя это начинание до благополучного конца, Гутенберг, несомненно, уставший от хлопот, связанных с бизнесом, передал типографию своим рабочим, Генриху и Николаю Бехтермунце, Вейганду Шпису и Ульрику Целлю. Затем, удалившись поближе к Адольфу II, курфюрсту и архиепископу Майенскому, где он занял должность кавалера церковного двора этого принца, он довольствовался скромным жалованьем, причитавшимся ему, и умер в дату, которая достоверно не установлена, но не может быть позднее 24 февраля 1468 года. Его друг, Адам Гельт, воздвиг в церкви Реколье в Майенсе памятник в его память с эпитафией, в которой он формально назван "изобретателем типографского искусства".

Фуст и Шеффер продолжали печатать книги с неутомимым рвением. В 1462 году они завершили новое издание Библии, гораздо более совершенное, чем издание 1456 года, экземпляры которого, как и экземпляры первого издания, вероятно, продавались как рукописи, особенно в тех странах, где, как во Франции, еще не существовало книгопечатания. Похоже, что появление в Париже этой Библии (называемой Библией Майенса) сильно взволновало сообщество переписчиков и книготорговцев, которые увидели в новом способе производства книг *без помощи пера* "разрушение своей торговли". Говорят, что они обвиняли продавцов этих книг в магии; но более вероятно, что последние были привлечены к ответственности и приговорены к штрафу и тюремному заключению за то, что не получили от университета разрешения на продажу своей Библии; такое разрешение было тогда необходимым для продажи любого вида книг.

Тем временем город Майенс был взят штурмом и отдан на разграбление (27 октября 1462 года). Это событие, в результате которого типография Фуста и Шеффера была закрыта в течение двух лет, привело к распространению по всей Европе печатников и искусства печати. Кёльн, Гамбург и Страсбург были первыми городами, в которых обосновались эмигранты.

Когда эти печатники покинули Майенс и перенесли свое искусство в другие места, там еще не было создано ни одной книги классической литературы; но они доказали своими важными изданиями, такими как Библия и "Католикон", что могут создавать целые библиотеки и таким образом распространять, *ad infinitum*, шедевры человеческого гения. Типографии Фуста и Шеффера было поручено подать пример в этом направлении и напечатать первое классическое произведение. В 1465 году из типографии этих двух верных соратников вышел трактат Цицерона "De Officiis", ознаменовавший, можно сказать, начало печатания книг для библиотек, причем с таким большим успехом, что в следующем году было опубликовано новое издание трактата, в кварто.

В этот период Фуст сам приехал в Париж, где основал депо печатных книг, но оставил управление концерном одному из своих соотечественников. Вскоре этот человек умер, а найденные в его доме книги, являвшиеся собственностью иностранца, были проданы по праву конфискации в пользу короля. Но по ходатайству Петра Шеффера, поддержанному курфюрстом Майенским, король Людовик XI пожаловал просителям сумму в 2 425 золотых долларов "во внимание к трудам и хлопотам, которые указанные просители затратили на упомянутое искусство и ремесло печати, а также к пользе и выгоде, которые возникли и могут возникнуть в результате этого искусства всему

миру, как путем расширения знаний, так и другими способами". Этот памятный указ короля Франции датирован 21 апреля 1475 года.

Однако следует упомянуть, что около 1462 года Людовик XI, будучи любознательным и встревоженным тем, что услышал об изобретении Гутенберга, послал в Майенс Николаса Дженсона, искусного гравера, прикрепленного к монетному двору в Туре, "чтобы получить секретные сведения о нарезке точек и шрифта, с помощью которых можно было бы размножать самые редкие рукописи, и тайно вывезти это изобретение и ввести его во Франции". Николас Дженсон, успешно справившись со своей миссией, не вернулся во Францию (так и неизвестно почему), а отправился в Венецию и обосновался там в качестве печатника. Однако, судя по всему, Людовик XI, не обескураженный неудачей своей попытки, отправил, как говорят, другого посланника, менее предприимчивого, но более добросовестного, чем первый, чтобы раскрыть секреты книгопечатания. В 1469 году три немецких печатника, Ульрик Геринг, Мартин Кранц и Михаэль Фрибургер, начали печатать в Париже, в одной из комнат Сорбонны, настоятелем которой был их соотечественник Джон Хейлин по имени Де ла Пьер; в следующем году они посвятили королю, "своему защитнику", одно из своих изданий, отредактированное ученым Уильямом Фише; и за четыре года они опубликовали около пятнадцати работ, кварто и фолиантов, большинство из которых были напечатаны впервые. Затем, когда они были вынуждены покинуть Сорбонну, поскольку Джон де ла Пьер, вернувшийся в Германию, больше не имел власти над этим учреждением, они основали на улице Сен-Жак новое печатное заведение, вывеской которого было "Soleil d'Or", где в течение следующих пяти лет было выпущено еще двенадцать важных работ.

Тогда Сорбонна, как и университет, стала колыбелью и матерью-воспитательницей парижского печатного искусства, которое вскоре достигло питательного состояния и в последние двадцать лет XIV[61] века выпустило множество прекрасных книг по истории, поэзии, литературе и благочестию под руководством способных и ученых Пьера Карона, Паскье Бонхомма, Антони Верара, Симона Востре (рис. 398) и т. д.

После взятия Майенса двое рабочих, уволенных из заведения Фуста и Шеффера, Конрад Свейнхейм и Арнольд Паннарц, перенесли за Альпы тайну, которая была доверена им под клятвенным заверением. Некоторое время они жили в монастыре Субиако, недалеко от Рима, в котором находилось несколько немецких монахов; там они организовали типографский аппарат и напечатали множество прекрасных изданий Лактанция, Цицерона, Святого Августина и т. д. Вскоре их пригласили в Рим, и они нашли приют в доме знаменитой семьи Массими; но в городе они нашли противника в лице одного из своих рабочих из монастыря, который приехал в Рим и устроился печатником к кардиналу Иоанну Торквемаде. С этого момента между двумя типографиями возникло соперничество, которое проявилось в беспримерном рвении и активности обеих сторон. За десять лет через прессу прошло большее количество сочинений древних латинских авторов, сохранившихся в более или менее редких рукописях. В 1476 году в Риме насчитывалось более двадцати печатников, которые использовали около ста печатных станков и чьей главной целью было превзойти друг друга в быстроте выпуска своих изданий; так что вскоре наступил день, когда самые ценные рукописи сохранили какую-либо ценность только потому, что содержали то, что еще не было обнародовано в печати. Те рукописи, печатные издания которых уже существовали, настолько повсеместно игнорировались, что мы должны отнести к этому периоду уничтожение большого их количества. Они использовались, когда были написаны на пергаменте, для переплета новых книг; и именно этому обстоятельству можно приписать потерю некоторых знаменитых произведений, которые печать ни в коей мере не пыталась сохранить от ножа переплетчика.

В то время как печать проявляла такую невероятную активность в Риме, она не менее активно развивалась в Венеции, куда ее, похоже, завез Николас Дженсон, которого Людовик XI послал к Гутенбергу и на которого долгое время даже венецианцы смотрели как на изобретателя искусства, с которым он тайно познакомился в Майенсе. Из

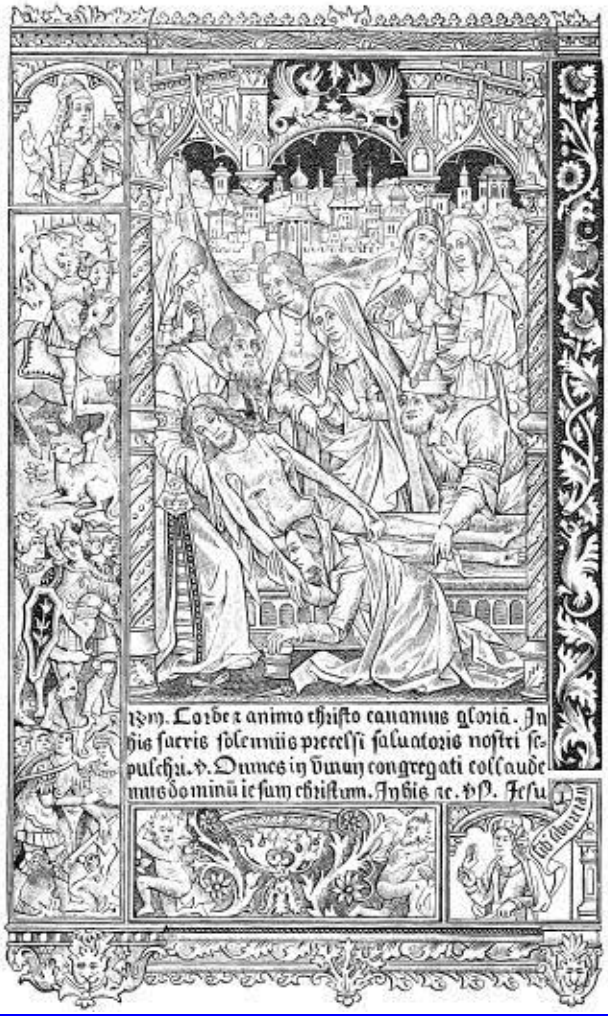


Рис. 398 - Факсимиле страницы из "Жизнеописания", напечатанного в Париже в 1512 году Симоном Востре.

Рис. 399.- Знак Жерара Леку, печатника из Гуве (1482 г.).

Рис. 400.- Знак Фуста и Шеффера, печатников. (Пятнадцатый век.)

В 1469 году, однако, у Дженсона уже не было монополии на печать в Венеции, куда прибыл Джон де Спир, привезший из Майенса все усовершенствования, полученные Гутенбергом и Шеффером. Это искусство перестало быть тайной в городе дожей, возникла большая конкуренция между печатниками, которые стекались в Венецию, где находили рынок для своих томов, которые тысяча кораблей развозила во все части света. В этот период из многочисленных конкурирующих типографий Венеции выходили важные и достойные восхищения издания. Кристофер Вальтдорфер из Ратисбона опубликовал в 1471 году первое издание "Декамерона" Боккаччо, экземпляр которого был продан за 2 080 фунтов стерлингов на Роксбургской распродаже; Иоанн из Кельна в том же году выпустил первое датированное издание "Теренция"; Адам из Амберга перепечатал с римских изданий "Лактанция" и "Вергилия" и т. д. Наконец, в Венеции уже было более двухсот печатников, когда в 1494 году появился великий Альдо Мануцио, предшественник Эстьеннов,[62] , которые составили славу французского книгопечатания. Со всех концов Европы

книгопечатание распространялось и процветало (рис. 399-411); печатники, однако, часто пренебрегали, возможно, намеренно, датировкой своих работ.

Рис. 401. Знак Арнольда де Кейзера, печатника из Гента.

(1480.)

Рис. 402.- Знак Коларда Мансона, печатника из Брюгге. (1477.)

Рис. 403.- Марка Трехсель, печатник в Лионе. (1489.)

производства. В течение 1469 года только в двух городах, Венеции и Милане, по датированным изданиям можно было определить время, когда в их стенах впервые появилось книгопечатание; в 1470 году - в пяти городах: Нюрнберге, Париже, Фолиньо, Тревизо и Вероне; в 1471 году - восемь городов - Страсбург, Шпиль, Тревизо, Болонья, Феррара, Неаполь, Павия и Флоренция; в 1472 году - еще восемь - Кремона, Фелиццано, Падуя, Мантуя, Монтрей, Ези, Мюнстер и Парма; в 1473 году - десять - Брешия, Мессина, Ульм, Буде, Лауинген, Мерсебург, Алост, Утрехт, Лион и St. Урсио, близ Виченцы; в 1474 году - тринадцать городов, среди которых Валентия (в Испании) и Лондон; в 1475 году - двенадцать городов и т. д. С каждым годом мы видим, что это искусство набирает обороты, и каждый год увеличивается количество вновь изданных книг, что делает науку и литературу популярными, значительно снижая цены на книги. Так, например, в начале пятнадцатого века знаменитый Поджио продал свою прекрасную рукопись "Ливия", чтобы выручить достаточно денег для покупки себе виллы близ Флоренции; Антоний Палермский заложил свое имение, чтобы иметь возможность приобрести рукопись того же исторического писателя, оцененную в сто двадцать пять долларов; однако несколько лет спустя "Ливий", напечатанный в Риме Свейнхеймом и Паннарцем в одном фолианте на пергаменте, стоил всего пять золотых долларов.

Рис. 404.- Марка Симона Востре, печатника в Париже в 1531 году, проживающего на улице Нёв-Ностр-Дам, у знака Святого Иоанна Евангелиста.

Рис. 405.- Марка Галлиота дю Пре, книготорговца в Париже. (1531.)

Большинство ранних изданий похожи друг на друга, поскольку они, как правило, напечатаны готическим шрифтом, или *lettres de somme* - *буквами*, которые изобилуют точками и угловатыми приложениями. Эти символы, когда книгопечатание было только изобретено, сохранили в Голландии и Германии свой первоначальный вид; а знаменитый печатник из Брюгге Колард Мансион лишь усовершенствовал их в своих ценных изданиях, которые вышли почти одновременно с "Католиконом" Гутенберга; но во Франции они уже претерпели полуметаморфозу, избавившись от угловатостей и самых экстравагантных черт. Эти *буквы* были приняты под названием *bâtarde* (бастард) или *ronde* (круглый) в первых книгах, напечатанных во Франции, а когда Николас Дженсон обосновался в Венеции, он использовал *римские*, которые были лишь элегантной разновидностью французских *букв* (готических символов). Альдо Мануцио, с единственной целью гарантировать, что Венеция не будет обязана своим национальным шрифтом французу, принял *итальянский* шрифт, обновленный из письма, называемого скорописью или *de chancellerie* (канцелярия канцлера), который никогда не использовался в печати, несмотря на прекрасные издания Альдо. После этого должен был войти в употребление цицероновский шрифт, названный так потому, что он был использован в Риме в первом издании "Знакомых писем" Цицерона в 1467 году. Персонаж под названием "Святой Августин", появившийся позже, также обязан своим названием большому изданию трудов святого Августина, опубликованному в Базеле в 1506 году. Более того, в этот первый период, когда каждый печатник гравировал или гравировал по собственному указанию используемые им символы, существовало бесконечное множество различных типов. *Реестр* - таблица, в которой указывались квиры, составляющие книгу, - был необходим для того, чтобы указать, в каком порядке они должны быть расположены и скреплены. После *реестра* шли *заглавные слова*, которые в конце каждого квира или листа должны были служить аналогичной цели, и *подписи*, обозначавшие место квиров или листов буквами или цифрами; но подписи и заглавные слова уже существовали в рукописях, и типографам оставалось только воспроизвести их в своих изданиях. Поначалу существовала полная идентичность между рукописями и напечатанными с них книгами. Типографское искусство, по-видимому, считало необходимым соблюдать сокращения, которыми рукописи были так перегружены, что часто становились непонятными; но, поскольку их было нелегко точно перенести из рукописей, они вскоре стали выражаться таким образом и в такой сложной манере, что в 1483 году пришлось опубликовать специальный пояснительный трактат, чтобы сделать их понятными. Пунктуация в целом была представлена весьма причудливо: здесь она почти *отсутствовала*, там допускалась только полная остановка в различных положениях; остатки часто обозначались косыми штрихами; иногда полная остановка была круглой, иногда квадратной, а также в качестве знака препинания использовалась звезда или звездочка. Новые абзацы, или

разрывы, располагаются безразлично в одной строке с остальным текстом, выступая за его пределы или не доходя до него.

Рис. 406.- Знак Филиппа ле Нуара, печатника, книготорговца и переплетчика, в Париже, 1536 г., проживающего на улице Сен-Жак, у вывески "Курносая роза".

Рис. 407 - Знак Темпораля, печатника из Лиона в 1550-1559 годах, с двумя знаками: один на латыни: "А время тем временем летит, летит непоправимо"; другой на греческом: "Отметь, или познай, время". (Обратите внимание на игру слов *tempus*, καιρός и Temporal).

Рис. 408. Знак Робера Эстьенна, печатника в Париже, 1536 год.

"Не стремитесь к познанию высоких вещей".

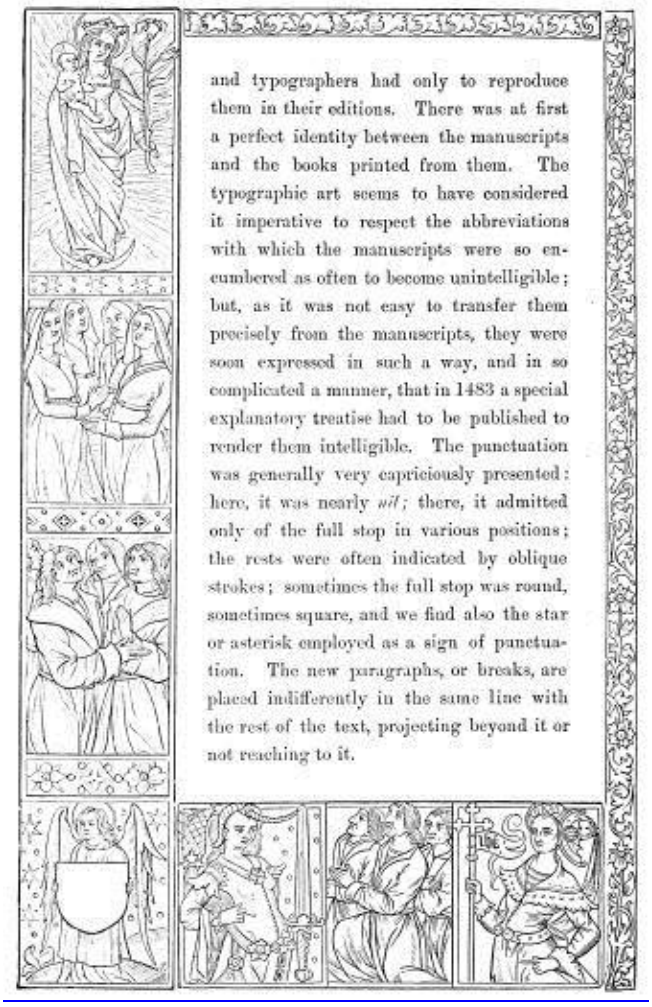
Рис. 409.- Знак Грифа, печатника из Лиона, 1529 год.

"Добродетель - мой лидер, Фортуна - моя спутница".

Рис. 410.- Марка Плантена, печатника из Антверпена, 1557 год.

"Христос - истинная лоза".

Рис. 411.- Знак Ж. Ле Нобля, печатника из Труа. (1595.)

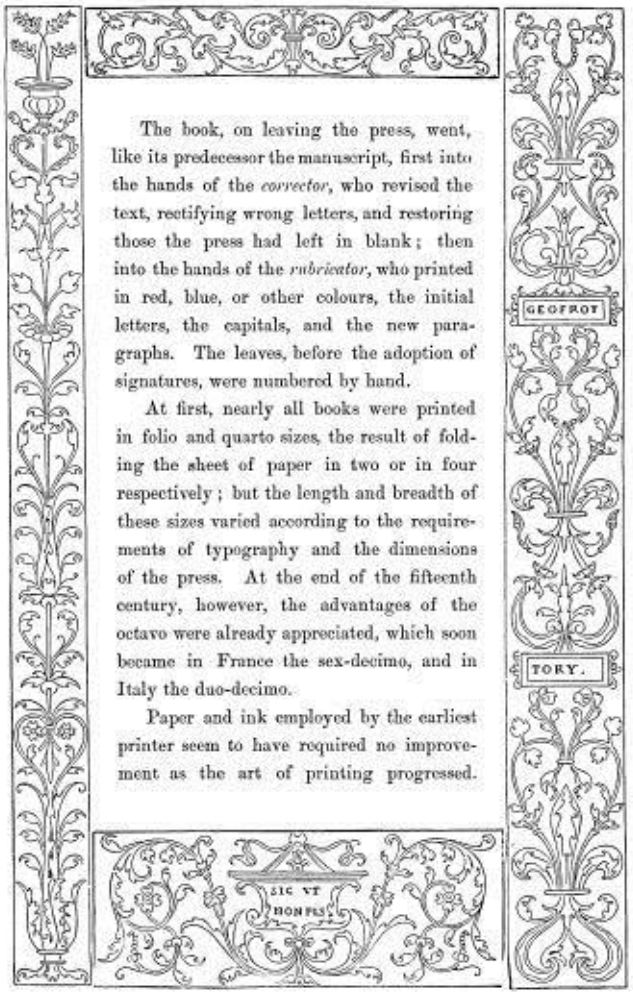


and typographers had only to reproduce them in their editions. There was at first a perfect identity between the manuscripts and the books printed from them. The typographic art seems to have considered it imperative to respect the abbreviations with which the manuscripts were so encumbered as often to become unintelligible; but, as it was not easy to transfer them precisely from the manuscripts, they were soon expressed in such a way, and in so complicated a manner, that in 1483 a special explanatory treatise had to be published to render them intelligible. The punctuation was generally very capriciously presented: here, it was nearly *nil*; there, it admitted only of the full stop in various positions; the rests were often indicated by oblique strokes; sometimes the full stop was round, sometimes square, and we find also the star or asterisk employed as a sign of punctuation. The new paragraphs, or breaks, are placed indifferently in the same line with the rest of the text, projecting beyond it or not reaching to it.

Рис. 412.- Бордюр из "Жизни дней" Антония Верара (1488 г.), изображающий Успение Богородицы в присутствии апостолов и святых женщин, а внизу страницы - две мистические фигуры.

Выйдя из типографии, книга, как и ее предшественница рукопись, попадала сначала в руки *корректора*, который перерабатывал текст, исправляя неправильные буквы и восстанавливая те, которые типография оставила незаполненными; затем в руки *рубрикатора*, который печатал красным, синим или другими цветами начальные буквы, заглавные буквы и новые абзацы. Листы, до введения подписей, нумеровались вручную.

Сначала почти все книги печатались в форматах фолио и кварто, которые получались в результате складывания листа бумаги в два или четыре раза соответственно; но длина и ширина этих форматов варьировались в зависимости от требований типографии и размеров пресса. В конце XV века, однако, уже были оценены преимущества октаво, который вскоре стал во Франции сек-децимо, а в Италии - дуо-децимо.



The book, on leaving the press, went, like its predecessor the manuscript, first into the hands of the *corrector*, who revised the text, rectifying wrong letters, and restoring those the press had left in blank; then into the hands of the *rubricator*, who printed in red, blue, or other colours, the initial letters, the capitals, and the new paragraphs. The leaves, before the adoption of signatures, were numbered by hand.

At first, nearly all books were printed in folio and quarto sizes, the result of folding the sheet of paper in two or in four respectively; but the length and breadth of these sizes varied according to the requirements of typography and the dimensions of the press. At the end of the fifteenth century, however, the advantages of the octavo were already appreciated, which soon became in France the sex-decimo, and in Italy the duo-decimo.

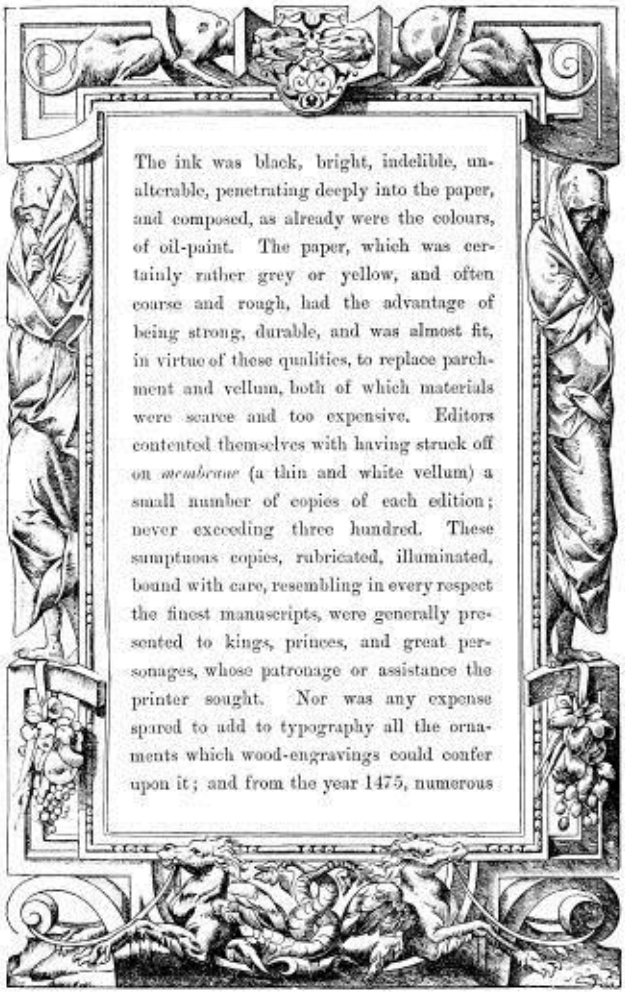
Paper and ink employed by the earliest printer seem to have required no improvement as the art of printing progressed.

GEOFROY TORY.

SIC VT NON PLUS

Рис. 413.- Граница взята из "Жизни дней" Жоффруа Тори (1525).

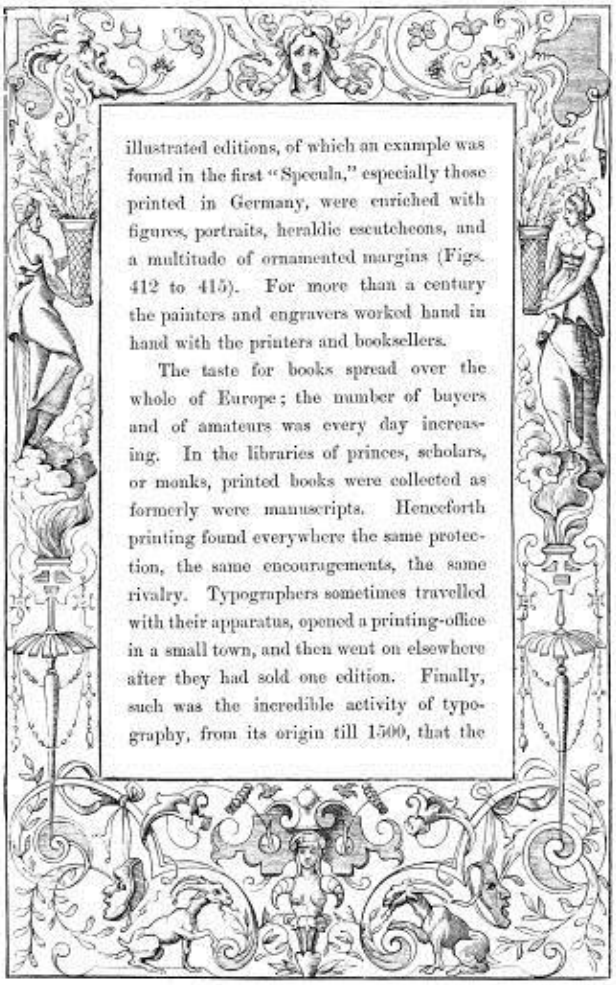
Бумага и чернила, использовавшиеся первыми печатниками, похоже, не нуждались в усовершенствовании по мере развития печатного искусства.



The ink was black, bright, indelible, unalterable, penetrating deeply into the paper, and composed, as already were the colours, of oil-paint. The paper, which was certainly rather grey or yellow, and often course and rough, had the advantage of being strong, durable, and was almost fit, in virtue of these qualities, to replace parchment and vellum, both of which materials were scarce and too expensive. Editors contented themselves with having struck off on *membrane* (a thin and white vellum) a small number of copies of each edition; never exceeding three hundred. These sumptuous copies, rubricated, illuminated, bound with care, resembling in every respect the finest manuscripts, were generally presented to kings, princes, and great personages, whose patronage or assistance the printer sought. Nor was any expense spared to add to typography all the ornaments which wood-engravings could confer upon it; and from the year 1475, numerous

Рис. 414 - "Книга болезней" Гийома Ровиля (1551 г.), композиция в стиле лионской школы, с Кариатидами, представляющими полузакрытых женщин-святых.

Чернила были черными, яркими, несмываемыми, неизменными, глубоко проникающими в бумагу, и состояли, как и краски, из масляной краски. Бумага, которая, конечно, была скорее серой или желтой, часто грубой и шероховатой, имела то преимущество, что была прочной и долговечной, и благодаря этим качествам почти могла заменить пергамент и веллум, которые были дефицитными и слишком дорогими материалами. Редакторы довольствовались тем, что отпечатывали на *мембране* (тонком и белом пергаменте) небольшое количество экземпляров каждого издания, никогда не превышавшее трехсот. Эти роскошные экземпляры, рубрицированные, иллюминированные, тщательно переплетенные, напоминающие во всех отношениях лучшие рукописи, обычно преподносились королям, принцам и великим особам, чьего покровительства или помощи искал печатник. Не жалели средств и на то, чтобы придать типографскому делу все те украшения, которые могла придать ему гравюра на дереве; а с 1475 года многочисленные иллюстрированные издания, пример которых можно найти в первой "Спекуле", особенно напечатанные в Германии, стали украшаться фигурами, портретами, геральдическими эскулапами и множеством орнаментированных полей (рис. 412-415). Более века художники и граверы работали рука об руку с печатниками и книготорговцами.



illustrated editions, of which an example was found in the first "Speculu," especially those printed in Germany, were enriched with figures, portraits, heraldic escutcheons, and a multitude of ornamented margins (Figs. 412 to 415). For more than a century the painters and engravers worked hand in hand with the printers and booksellers.

The taste for books spread over the whole of Europe; the number of buyers and of amateurs was every day increasing. In the libraries of princes, scholars, or monks, printed books were collected as formerly were manuscripts. Henceforth printing found everywhere the same protection, the same encouragements, the same rivalry. Typographers sometimes travelled with their apparatus, opened a printing-office in a small town, and then went on elsewhere after they had sold one edition. Finally, such was the incredible activity of typography, from its origin till 1500, that the

Рис. 415.- Бордюр, использованный Иоанном из Турне в 1557 году, украшенный античными масками и аллегорическими персонажами, несущими корзины с лавровыми ветвями.

Вкус к книгам распространился по всей Европе; число покупателей и любителей росло с каждым днем. В библиотеках князей, ученых или монахов печатные книги собирались так же, как раньше рукописи. Отныне книгопечатание везде находило одинаковое покровительство, одинаковые поощрения, одинаковое соперничество. Типографы иногда путешествовали со своим аппаратом, открывали типографию в небольшом городе, а затем, продав одно издание, отправлялись в другое. Наконец, типографское дело с момента своего возникновения и до 1500 года отличалось такой невероятной активностью, что количество изданий, выпущенных в Европе за полвека, достигло *шестнадцати тысяч*. Но самым замечательным результатом книгопечатания было то, что оно сыграло важную роль в движении XVI века, которое привело к преобразованию искусств, литературы и науки; открытия Лорана Костера и Гутенберга пролили новый свет на мир, и пресса своим появлением внесла глубокие изменения в условия интеллектуальной жизни народов.

Рис. 416. Марк Бонавентура и Абрахам Эльзевир, печатники из Лейдена, 1620 год.

ЛОНДОН: НАПЕЧАТАНО ВИРТУ И КО, СИТИ-РОУД.

ССЫЛКИ:

[1] *Дорсеры*, чехлы на спинки стульев, кроватей и т.д.

[2] Ричард I., по фамилии *Санс-Пер*, третий герцог Нормандии, был родным сыном Вильгельма I. и внуком Ролло. Он умер в 996 году.

[3] Шарль ле Брюн, выдающийся художник французской школы, процветал в семнадцатом веке. Сын скульптора, который отдал его в обучение Симону Вуэ, молодой художник добился таких успехов, что в возрасте пятнадцати лет написал замечательную картину "Геркулес, уничтожающий коней Диомеда", которая сразу же принесла ему известность. Покровитель Ле Брюна, канцлер Сегье, отправил его в Италию, где познакомил с Николаем Пуссеном, чей чистый и правильный вкус, однако, похоже, не оказал большого влияния на французского художника, который, хотя и обладал изобретательным и несколько возвышенным гением, часто проявлял себя маньеристом[прим. РЕД.]

[4] "Историческая топография древнего Парижа в районе Лувра и Тюильри". Авторы Берти и Легран.

[5] Вероятно, это сокращение, или коррупция, от cap-mail.-[ЕD.]

[6] Или *brassarts-pieces* для защиты верхней части оружия.

[7] Этот титул не является хронологически правильным. Генрих Болингброк был создан герцогом Херефордским почти за год до его предполагаемой битвы с Норфолком в Ковентри в 1398 году; когда король, Ричард II, вмешался и изгнал обоих дворян из королевства.-[ПРИМ. РЕД.]

[8] *Англичанин*, партизан - разновидность пики или копья.

[9] *Martel-de-fer* - оружие, сочетающее в себе молот и кирку; использовалось кавалерией в Средние века для повреждения и разрушения доспехов. Обычно его подвешивали к луке седла.

[10] *Тассет - часть* кирасы.

[11] *Морион* - вид шлема, который обычно носили пешие солдаты.

[12] Назван так, надо полагать, из-за своей формы и изготовления.-[ПРИМ. РЕД.]

[13] Латынь, *Luteus-мутный*.-[ПРИМ. РЕД.]

[14] Quincunx order - способ расположения пяти предметов или фигур в форме квадрата; один находится в центре, и по одному в каждом углу.-[ПРИМ. РЕД.]

[15] *Limousine* - термин, применяемый к эмалированию и происходящий, как предполагают некоторые авторы, от имени Леонарда Лимузена, знаменитого художника этого вида работ, жившего в Лиможе. Однако более вероятно, что он произошел от провинции Лимузен, или Лимозен, столицей которой был Лимож, и что Леонард получил фамилию Лимузен по месту своего рождения или проживания; так же как многие старые художники лучше всего известны по своим фамилиям.

[16] *Ogivale* - термин, используемый французскими архитекторами для обозначения готического свода с его ребрами, поперечными рессорами и т. д. Он также используется для обозначения остроконечной арки.-Gwilt's *Encyclopædia of Architecture*.-[ЕD.]

[17] Это дословный перевод текста М. Лабарта; но художников, на которых делается ссылка, было только двое, Никкола и Джованни, скульпторы и архитекторы из Пизы. Согласно Вазари, Никкола, отец Джованни (Жана или Джона), сначала работал у греческих скульпторов, которые выполняли фигуры и другие скульптурные украшения пизанского Дуомо и капеллы САН-ДЖОВАННИ.

[18] Андреа ди Чионе Орканья.-[ПРИМ. РЕД.]

[19] *Автохтон - относящийся* к коренным жителям страны: употребление этого слова здесь не очень понятно.-[ПРИМ. РЕД.]

[20] *Гномон - дословно*, вертикальный кусок дерева или металла, который проецирует тень на плоскость циферблата.-[ПРИМ. РЕД.]

[21] Эти часы, как, несомненно, известно многим читателям, были сняты несколько лет назад, когда перестраивалась церковь Святого Дунстана на Флит-стрит.

[22] Читатель заметит несоответствие между этим описанием *хора* и тем, которое дано в предыдущем абзаце. Мы сохранили оба, главным образом потому, что теперь невозможно определить, что на самом деле представлял собой этот инструмент: ни в одной из просмотренных нами книг нет упоминаний о нем.

[23] *Набулум* - название, очевидно, происходит от древнееврейского слова *nebel*, которое в Писании обычно переводится как псалтирь.

[24] Валлийское или шотландское *Crwd*.-[ТР.]

[25] По-немецки *Geige*, "скрипка".

[26] Генрих IV, родился в По, в Беарне.

[27] Английское "knave" - лишь наш старый эквивалент немецкого *knabe*, и первоначально имело то же значение *слуги*; оно также почти аналогично по смыслу французскому *valet*.-[Tr.]

[28] *Павел, Силентиарий*, назван так потому, что при дворе Юстиниана занимал должность начальника Силентиариев, людей, которые ухаживали за дворцом. Он написал поэму о восстановлении Святой Софии в Константинополе, которая была переведена с греческого на латынь и опубликована с примечаниями парижским издателем Дю Канжем в 1670 году. Именно на нее ссылается М. Лекруа в тексте.

[29] *Амандаир - миндалевидный*. Строго говоря, ауреола - это нимб всего тела, так же как нимб - ауреола головы. В "Словаре терминов в искусстве" Фейрхольта есть гравюра, на которой изображен святой, стоящий в центре миндалевидного ореола - [ред.]

[30] *Гризайль - белое* и черное.

[31] Вероятно, таким образом обозначен Альфонсо!

[32] Это, очевидно, заблуждение. Ланци, ссылаясь на эту картину, говорит: "Если бы Леонардо захотел следовать практике своего века в живописи дистемперами, искусство в это время обладало бы этим сокровищем. Но, всегда любивший пробовать новые методы, он написал этот шедевр на особом грунте, состоящем из дистиллированных масел, из-за чего картина постепенно отделилась от стены" и т. д. А более поздний авторитет, Куглер, пишет: "Решение Леонардо выполнить работу масляными красками вместо фрески, чтобы иметь возможность доработать мельчайшие детали в столь грандиозном деле, похоже, было неудачным". Дистемпер отличается от фрески тем, что его пишут на сухой, а не на влажной стене; но в обоих случаях используется водное, а не масляное средство.

[33] Диакон церкви в Аквиле, а затем при дворе Карла Великого. Павел, умерший около 799 года, был выдающимся поэтом и историком.

[34] Или Сан-Джеминьяно, небольшой городок между Флоренцией и Сиеной.

[35] Джорджоне учился у Джованни Беллини, младшего брата Джентиле и сына Якопо. М. Лакруа даже не упоминает Джованни Беллини, хотя он, как правило, почитается раньше своего отца и брата, а также является мастером двух величайших живописцев венецианской школы, Тициана и Джорджоне; которые, однако, вскоре отбросили старинный стиль своего раннего учителя.-[Прим. ред.]

[36] Знаменитая картина, алтарная часть, изображающая "Христа, несущего свой крест", известна под названием *"Ло Спасимо ди Сицилия*", поскольку она была написана для монастыря Санта-Мария делла Спасимо в Палермо, на Сицилии. Сейчас она находится в Мадридском музее.

[37] Мы не можем найти никаких подтверждений этому утверждению.

[38] Гольбейн умер от чумы, свирепствовавшей в Лондоне в 1554 г.[Прим. ред.]

[39] Это имя обычно пишут Жанне, и, согласно "Эпохам живописи" Ворнума, оно, по-видимому, применялось без разбора почти к двум художникам, Жанне или Жанну Клуэ, отцу и сыну. М. Лакруа, по-видимому, также включает Франсуа под тем же общим именем; которое, действительно, похоже, было разновидностью фамилии.

[40] *Бузиак* - имя, под которым обычно известен этот старый гравер по дереву.

[41] Легенда, сопровождающая эту гравюру, написана на староитальянском языке; она связана со знаменитым пророчеством Исайи о рождении Христа (Ис. vii. 14).

[42] Мы предполагаем, что эта гравюра - та, которая широко известна среди коллекционеров гравюр как "Конь Смерти"; на ней изображен рыцарь на коне, за которым следует Смерть. Лучшие оттиски с этой пластины датируются 1513 годом. Она также называется "Христианский рыцарь" и "Рыцарь, Смерть и Дьявол".

[43] То, что Марк Антонио учился живописи у Рафаэля, как здесь подразумевается, более чем сомнительно, хотя он гравировал очень большое количество его различных композиций и был высоко ценим великим мастером.

[44] Джованни Б. Б. Гизи; Джорджио и Адамс, два его сына, и Диана, его дочь.

[45] Этот гравер, обычно известный под одним именем Джордж, обычно подписывал свои листы фамилией Пейнс или Пентц.-[Прим. ред.]

[46] Он родился в Праге, хотя большинство его работ было выполнено в Англии.-[Тр.]

[47] Амвон - вид кафедры в раннехристианских церквях.-[Прим. ред.]

[48] Шпиль Страсбурга высотой 468 футов - самый высокий в мире. Амьенский шпиль, следующий за ним, всего лишь *флешь*, имеет высоту 422 фута.

[49] М. Лакруа использует слово *Romane* в отношении этого стиля архитектуры: мы приняли его за *нормандское*, как наиболее часто ассоциирующееся с ним, и потому, что это общий термин, охватывающий романский, ломбардский и даже византийский.-[Прим. ред.]

[50] *Oculus* (глаз).- Это слово неизвестно в лексиконе английских архитекторов; но оно, очевидно, предназначено для обозначения круглого окна.-[Прим. ред.]

[51] Должностные лица, которые имели юрисдикцию и были инспекторами каменных и плотницких работ.

[52] Слово происходит от *vellus*, которое означает просто шкуру любого животного, а не только теленка.

[53] Слово происходит от латинского *uncialis* и применяется к буквам круглой или крючкообразной формы: такие использовались древними в качестве цифр или для слов в сокращенных надписях.-[Прим. ред.]

[54] *Минускул*. Меньше или маленький. Этот термин, очевидно, используется для отличия маленьких букв от прописных.-[Прим. ред.]

[55] *Палимпсест* - вид пергамента, с которого можно было легко стереть все написанное.-[Прим. ред.]

[56] Библиотекарь, вероятно; хотя *libraire* означает только книготорговца, а *bibliothécaire* по-французски - библиотекарь.-[Тр.]

[57] *Перевод*: "Это псалтырь монселье Сен-Луи, принадлежавший его матери".

[58] *Антифонарии* - *книги*, содержащие ответы и т. д., используемые в католических церковных службах.

[59] "Garni de deux fermaulx d'argent, dorez, armoiez d'azur à une aigle d'or à deux testes, onglé de gueulles, auquel a ung tuyau d'argent doré pour tourner les feuilles, à trois escussons desdites armes, couvert d'une chemise de veluyau vermeil."

[60] Вероятно, это "паломничество" относится к одному из великих европейских Соборов или Диет, проводившихся в городе в Средние века, как и Конгрессы в более поздние времена.

[61] *Sic*; но, очевидно, речь должна идти о пятнадцатом веке.-[Прим. ред.]

[62] *Англичане*, Стивенсы, под этим именем эта прославленная семья ученых и печатников наиболее известна в Англии. Их было десять человек, которые процветали с 1512 по 1660 год. Энтони, последний выдающийся представитель рода, умер в нищете в парижском отеле "Дьё" в 1674 году в возрасте восьмидесяти двух лет.

THE ARTS

IN

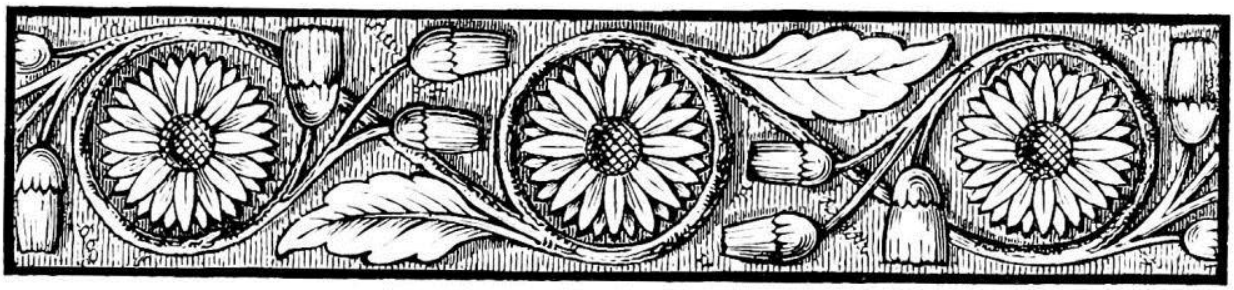
THE MIDDLE AGES,

AND AT THE PERIOD OF

THE RENAISSANCE.

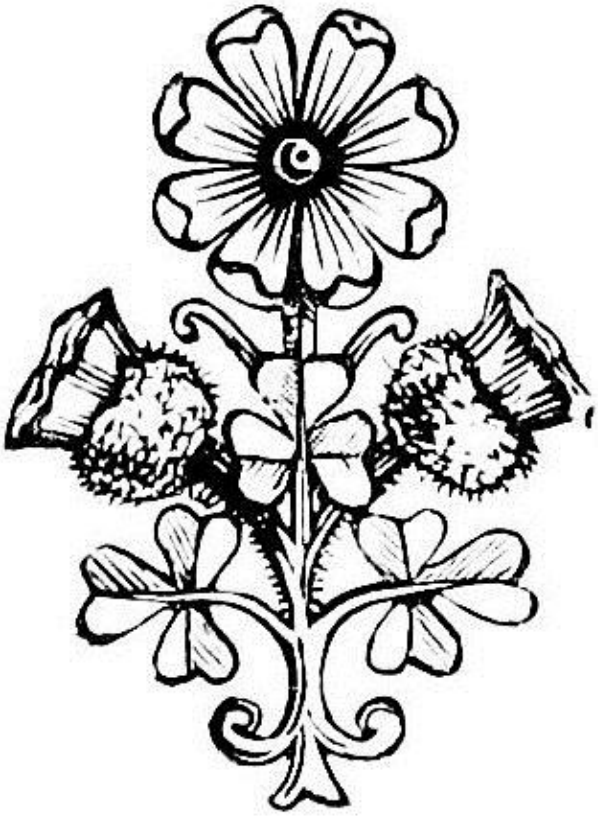
back

back



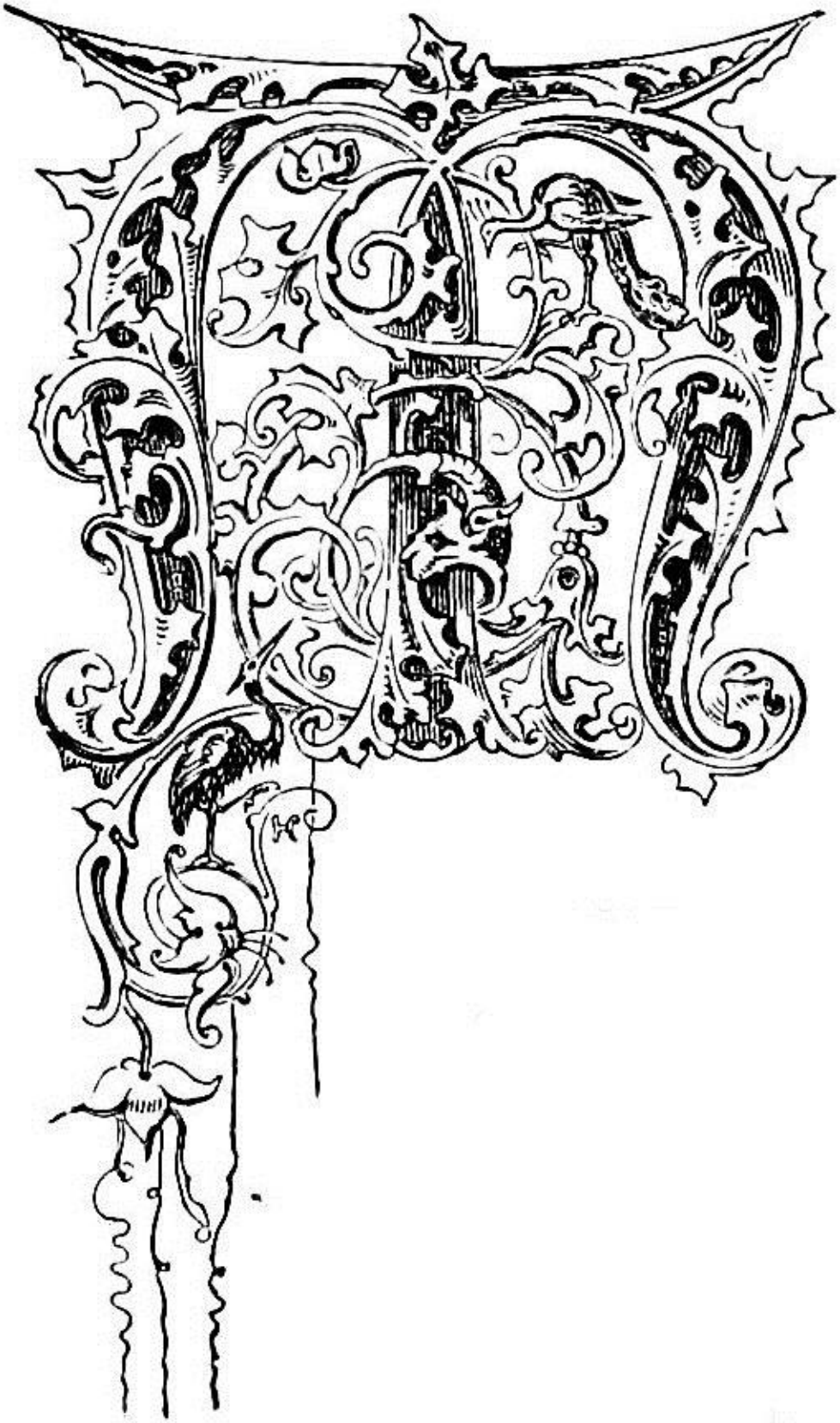
back

back

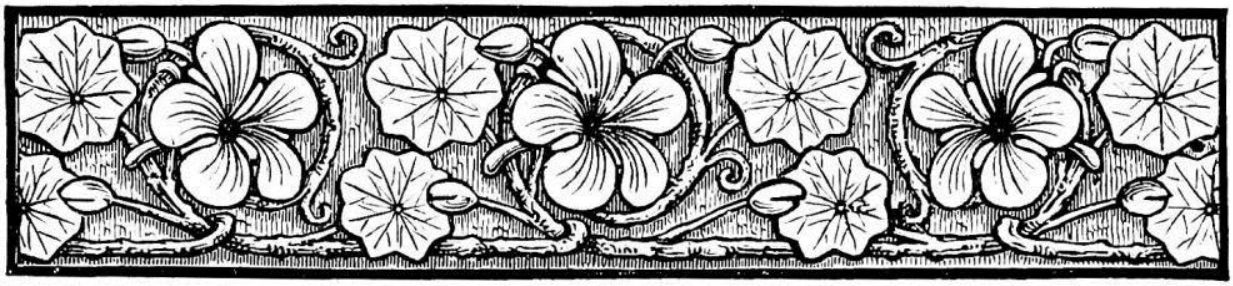


back

back

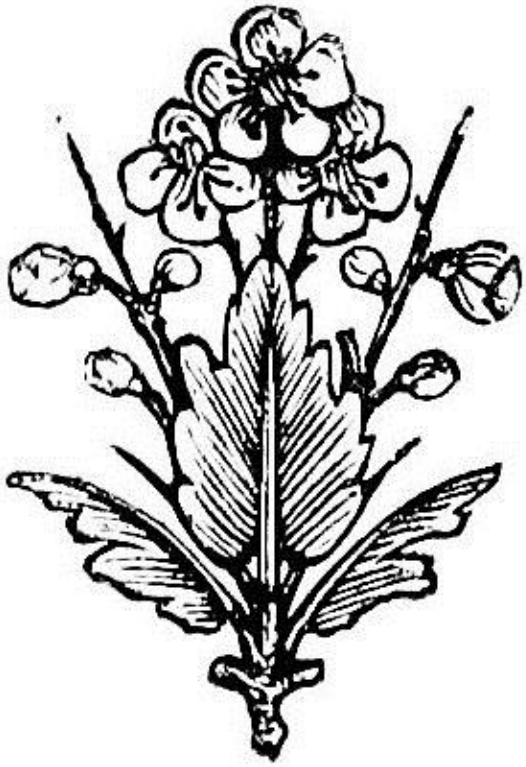


back



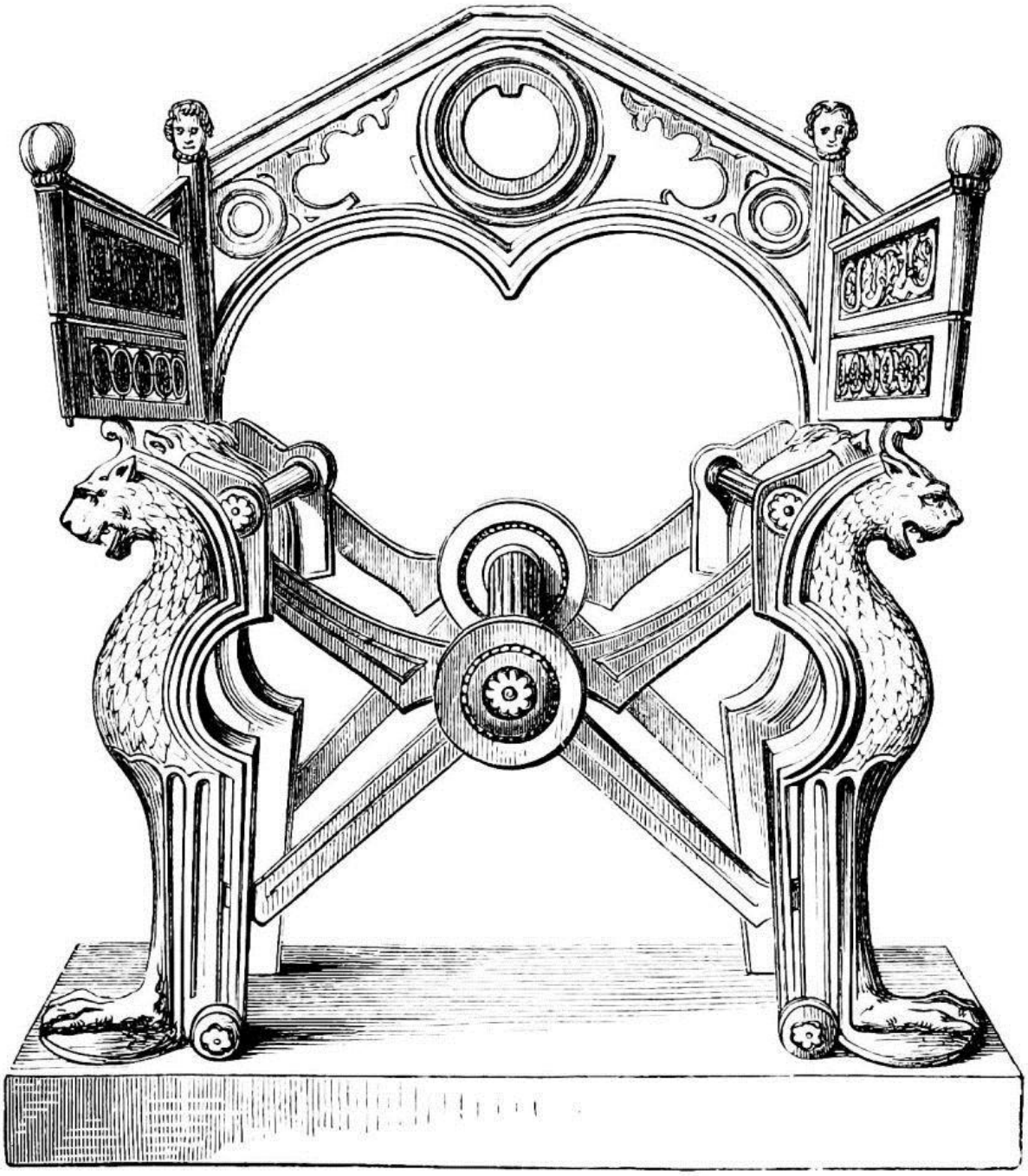
back

back



back

back

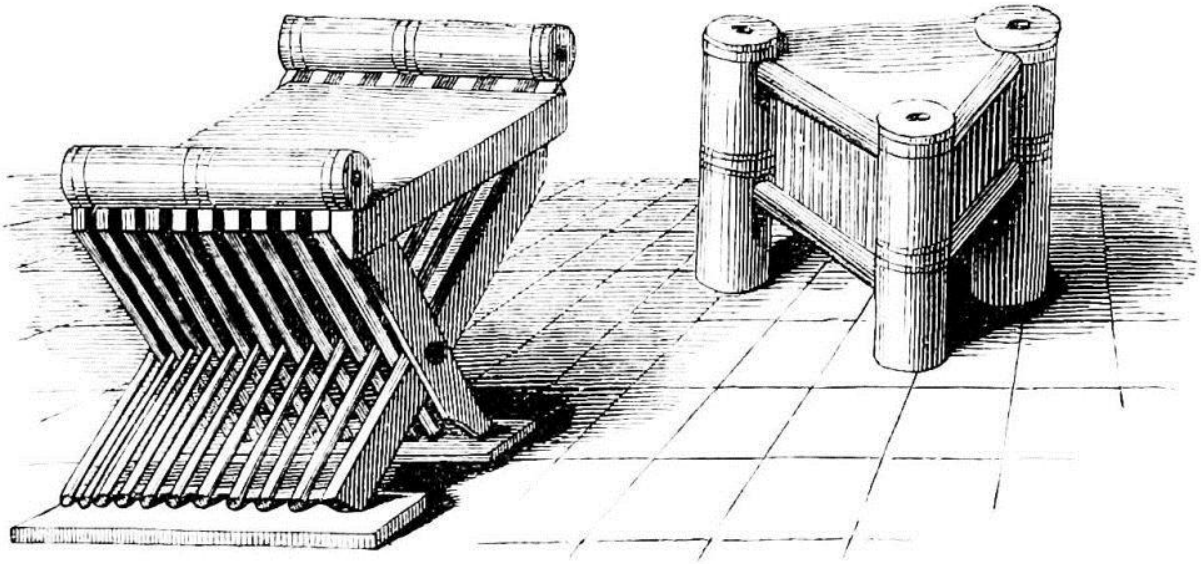


back

back

back

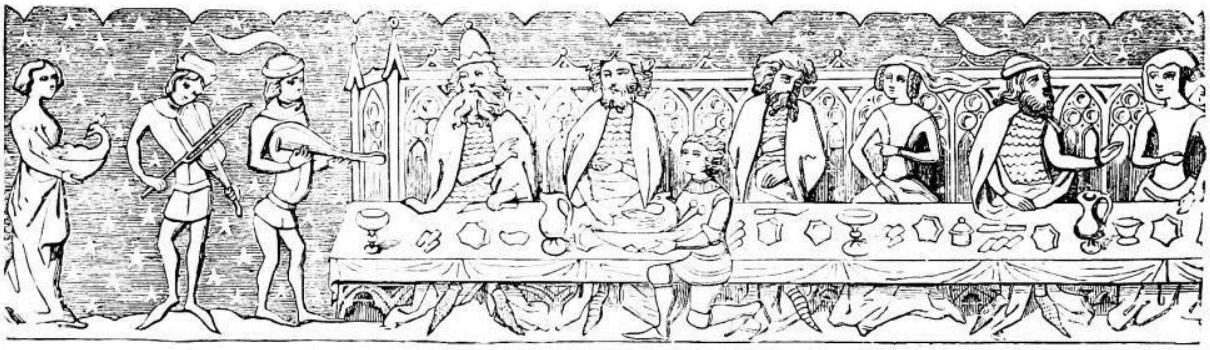
back



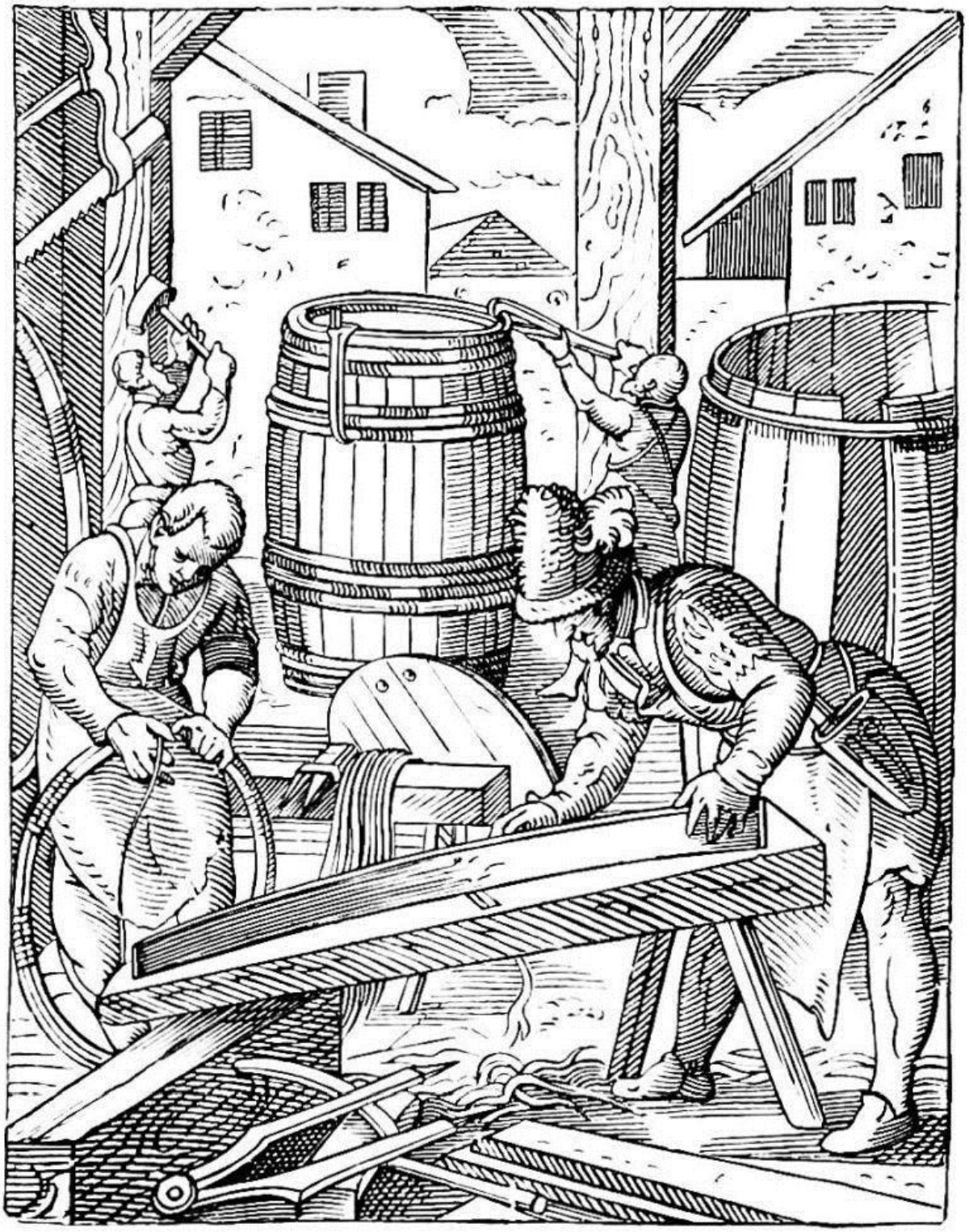
back

back

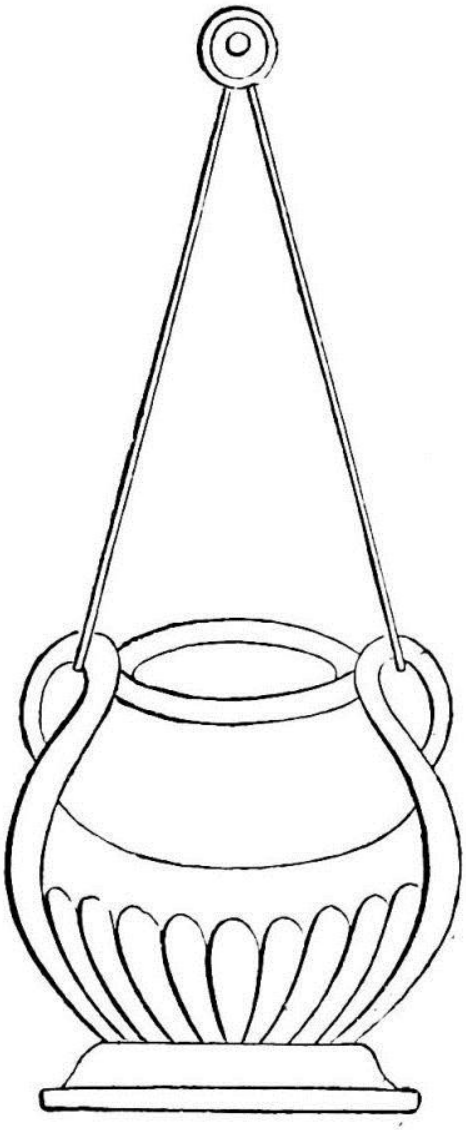
back

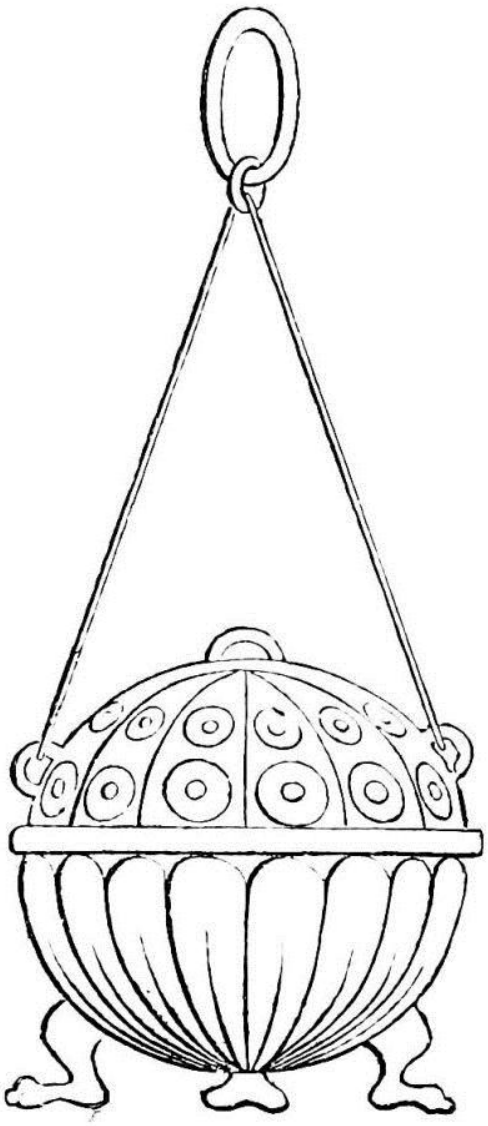


back

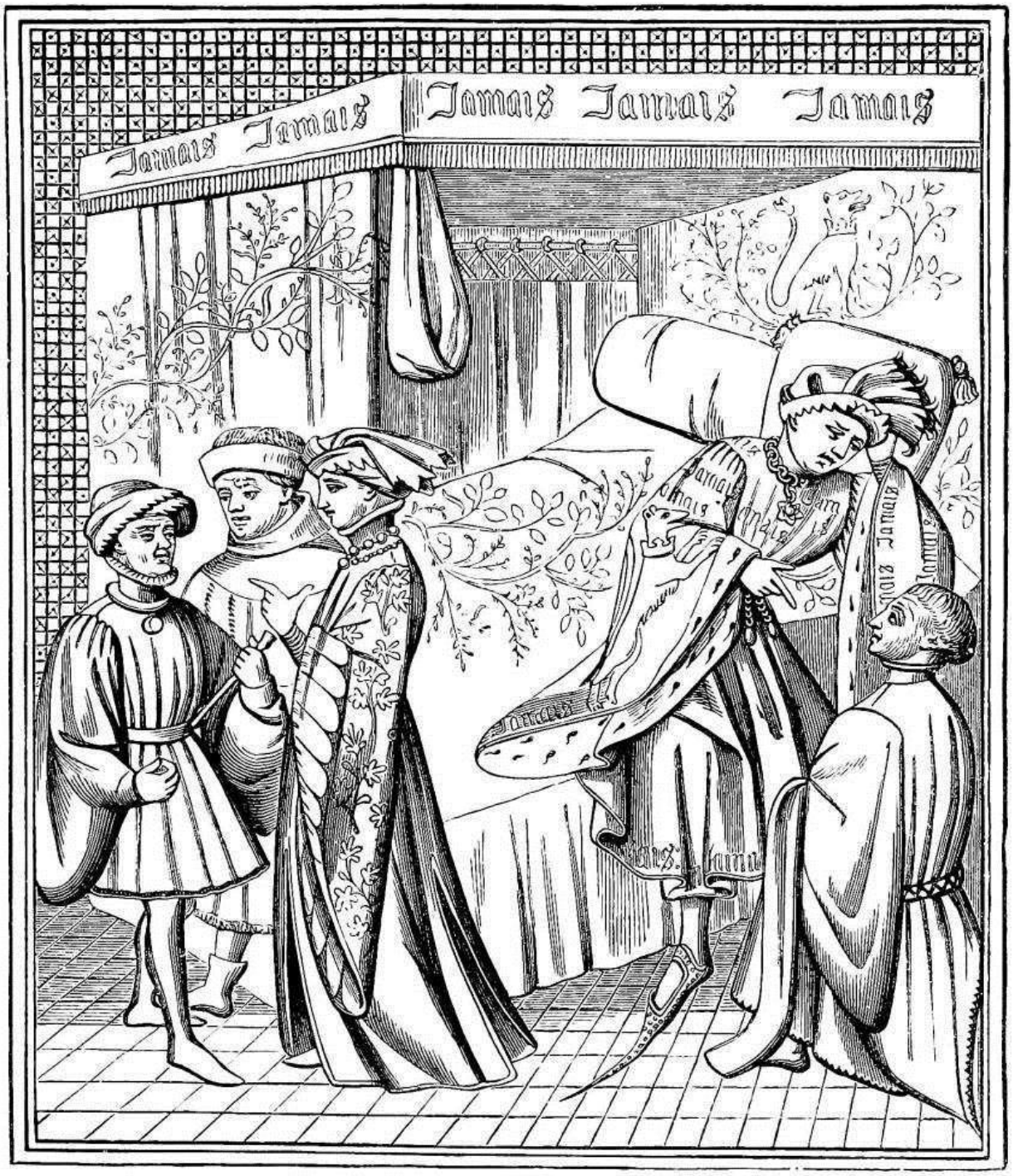


back





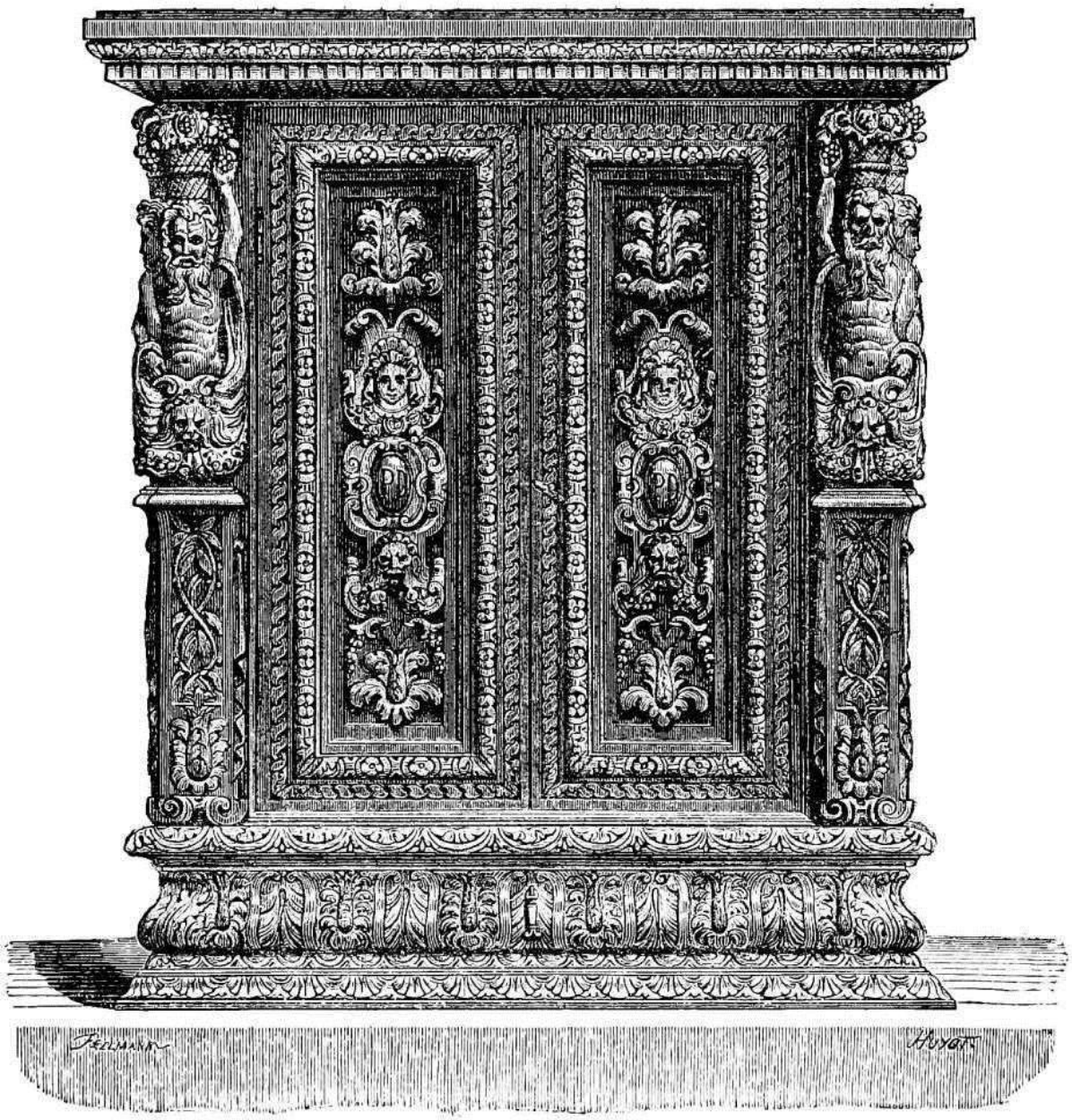
back



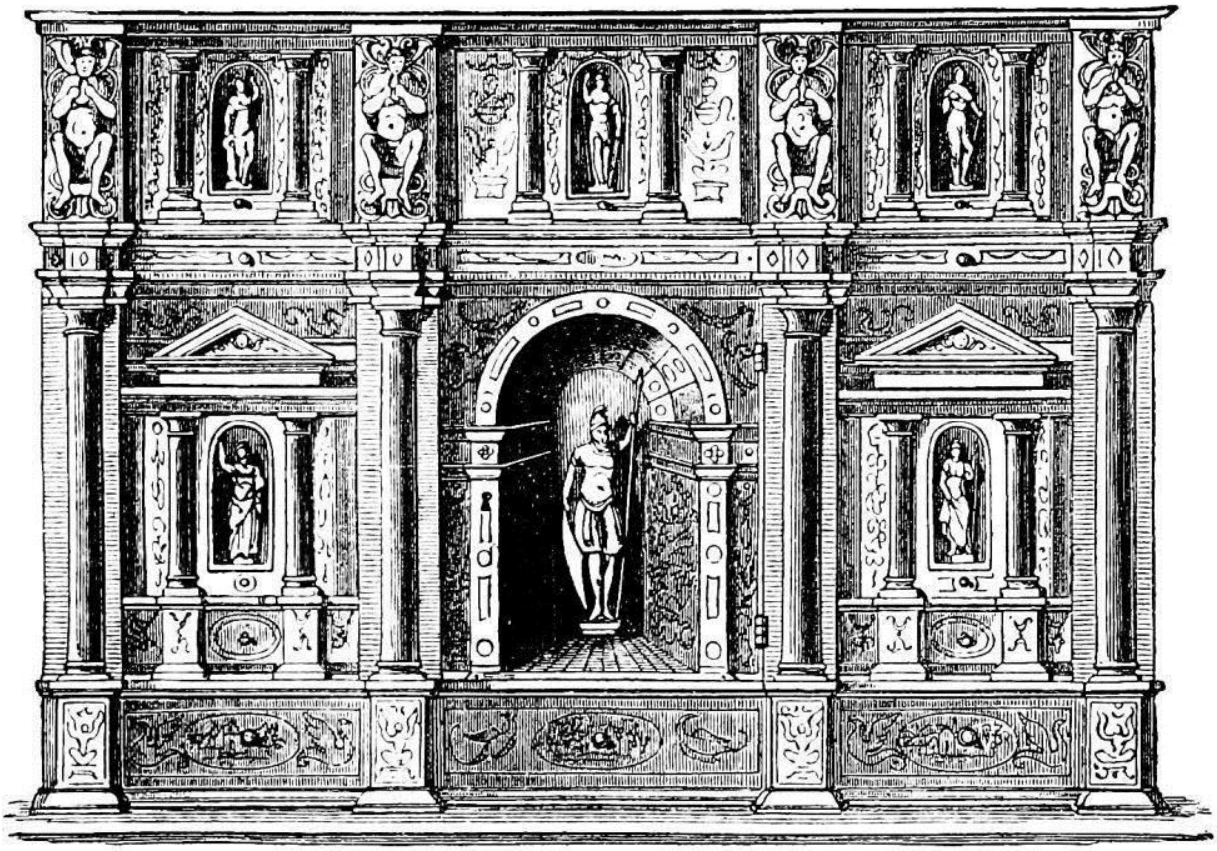
back

back

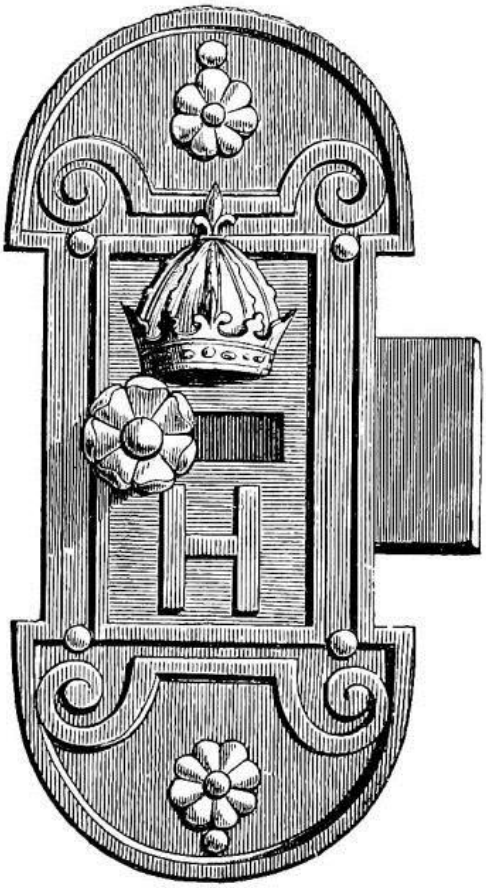
back

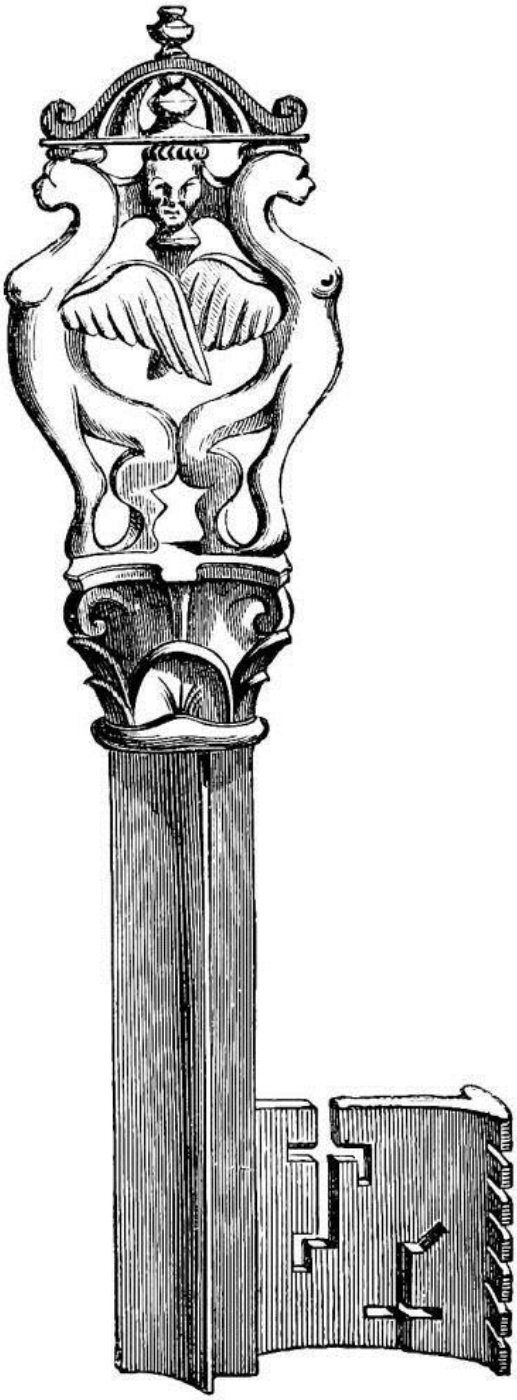


back



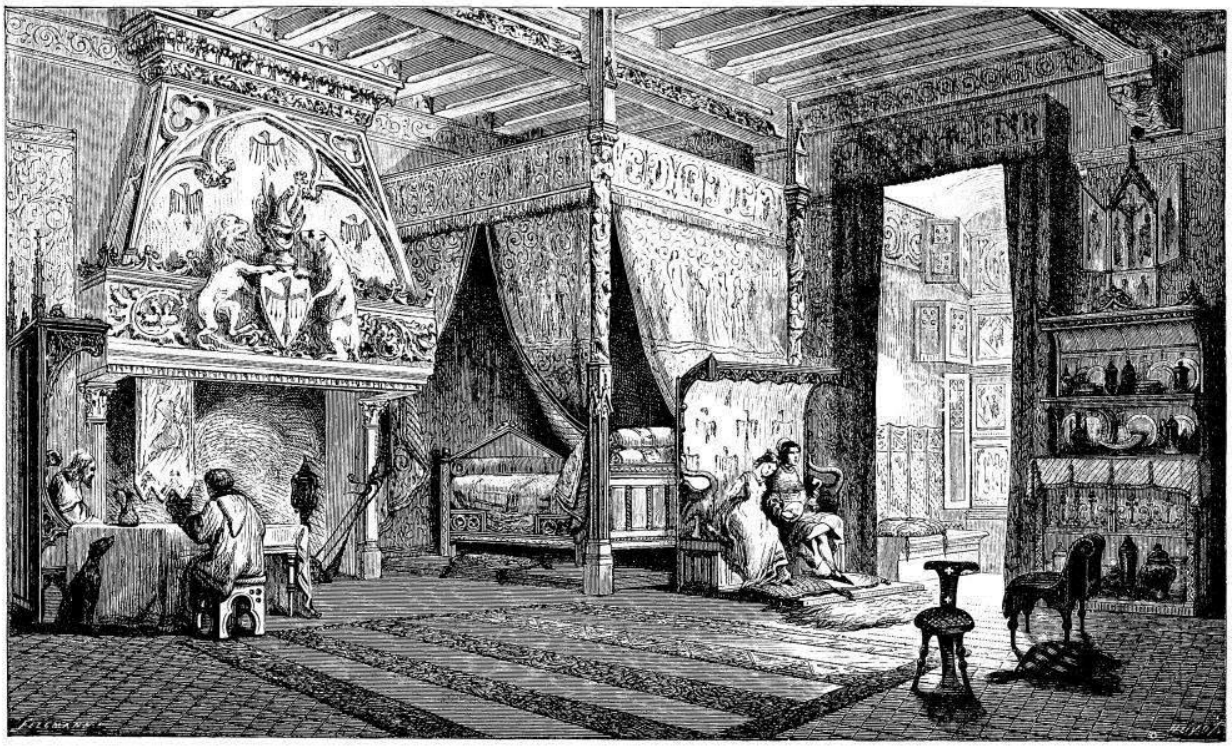
back





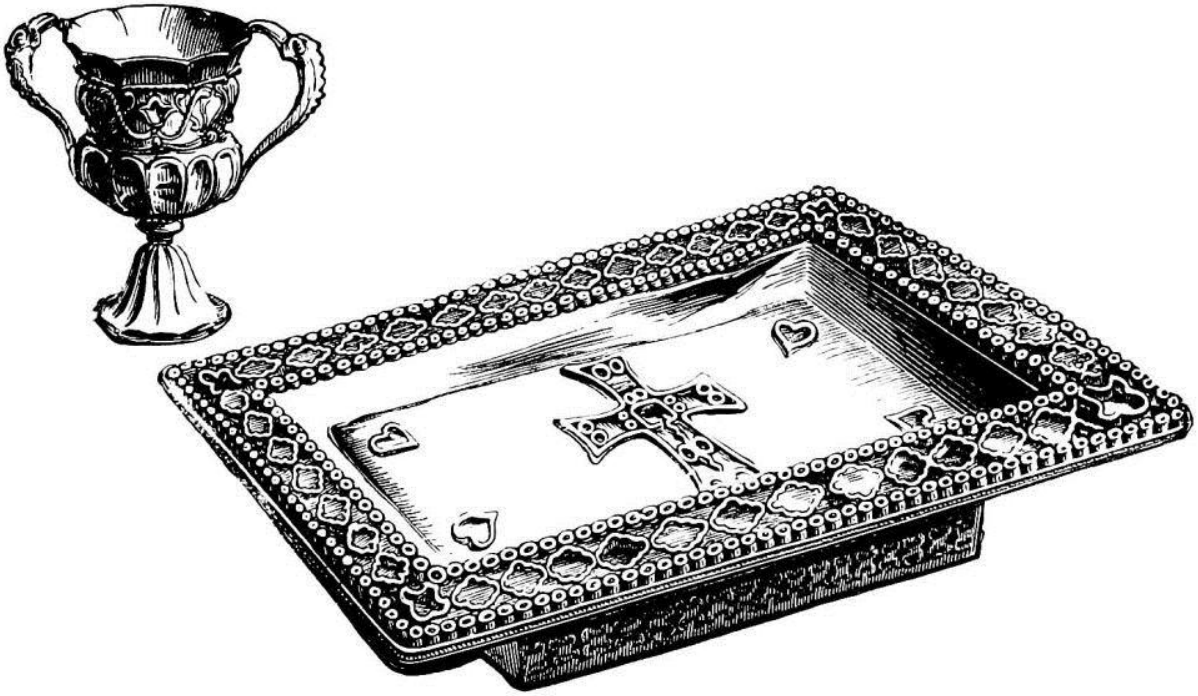
back

back

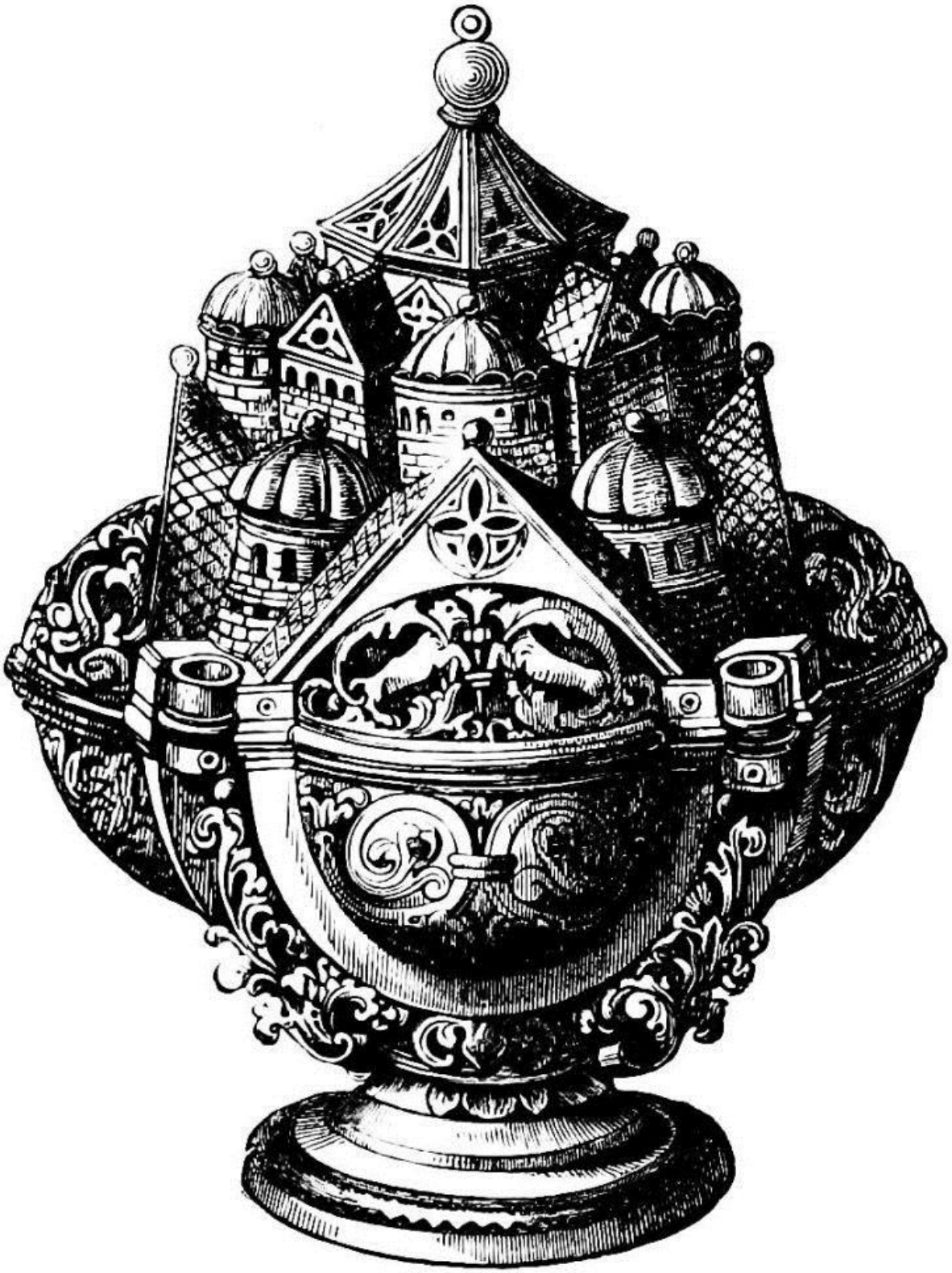


back

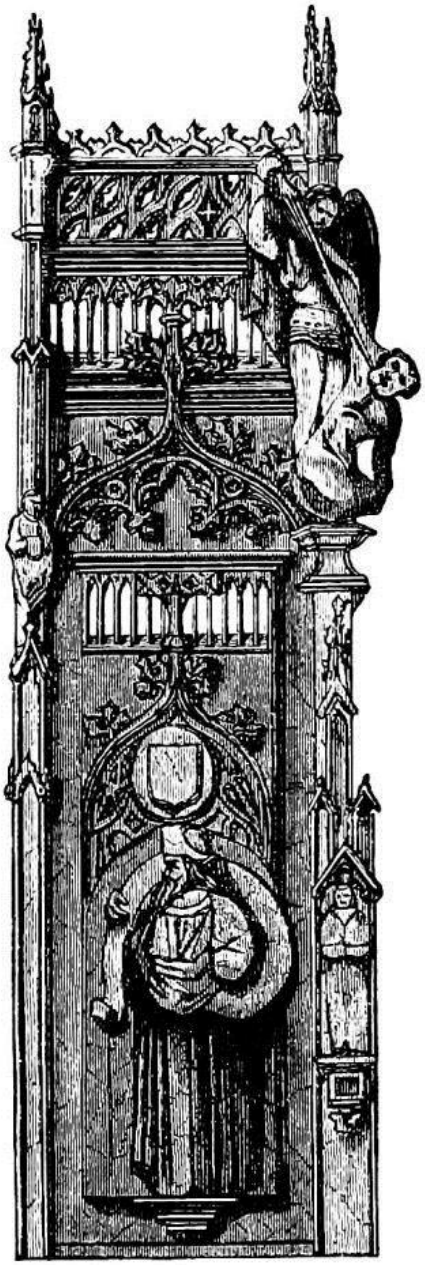
back

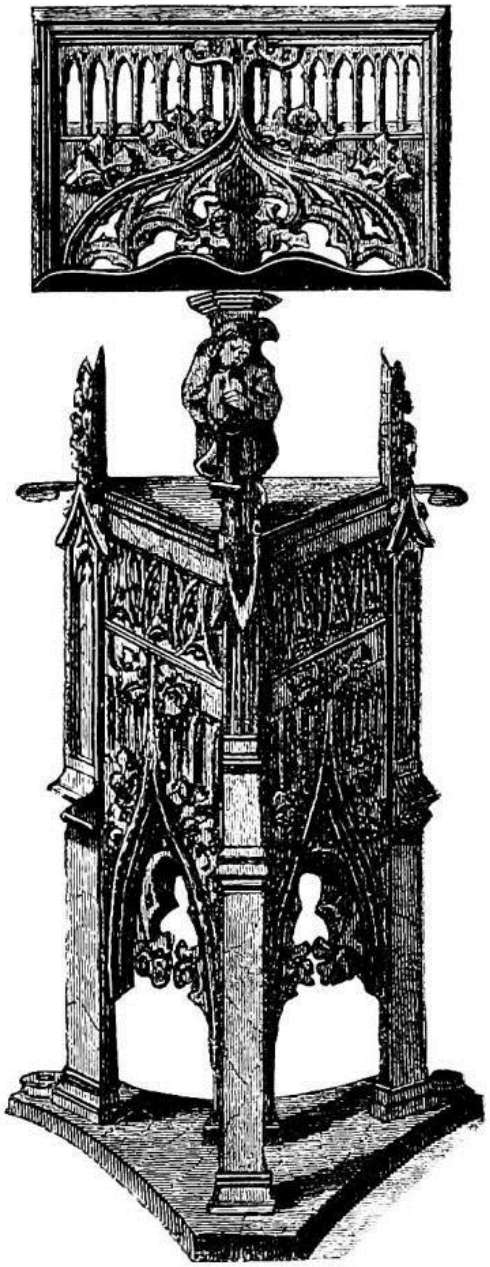


back



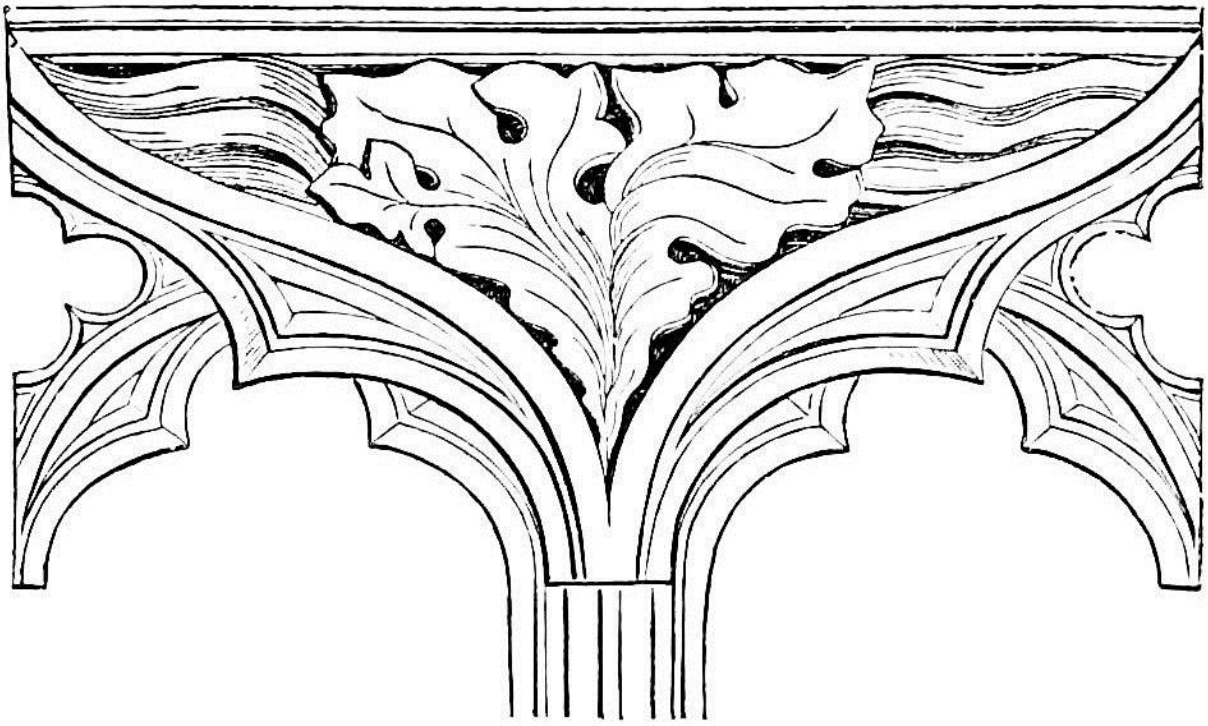
back





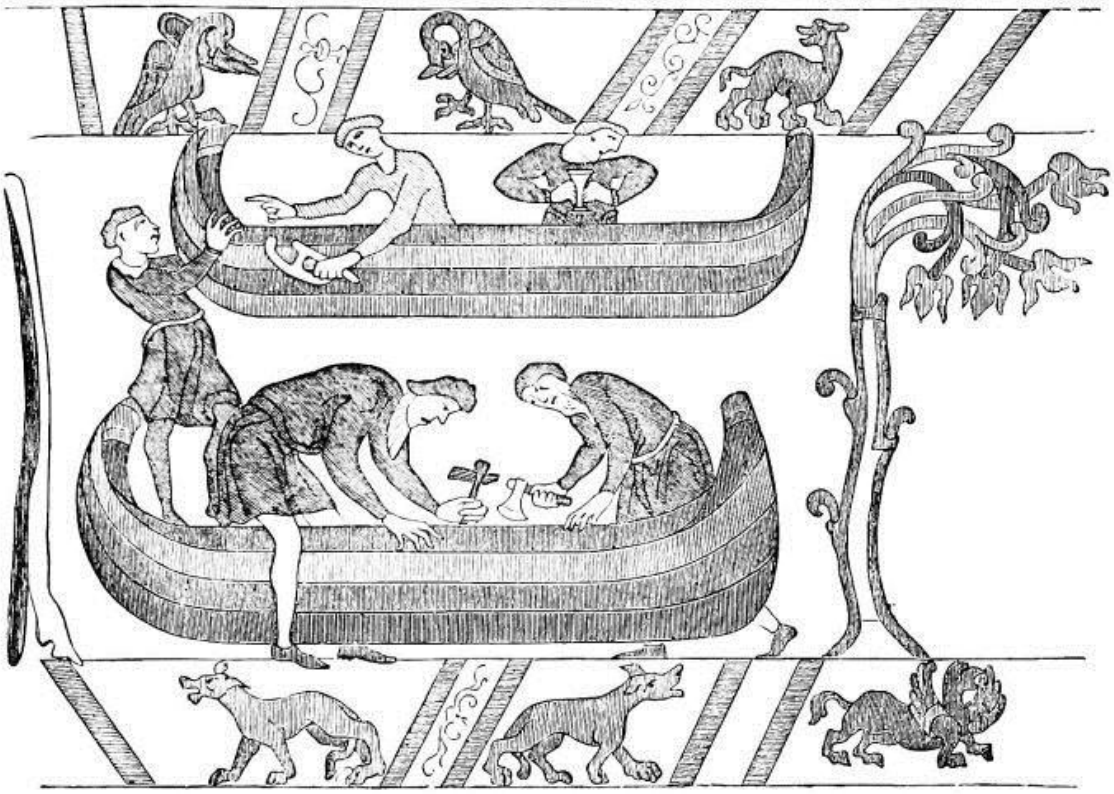
back

back



back

back



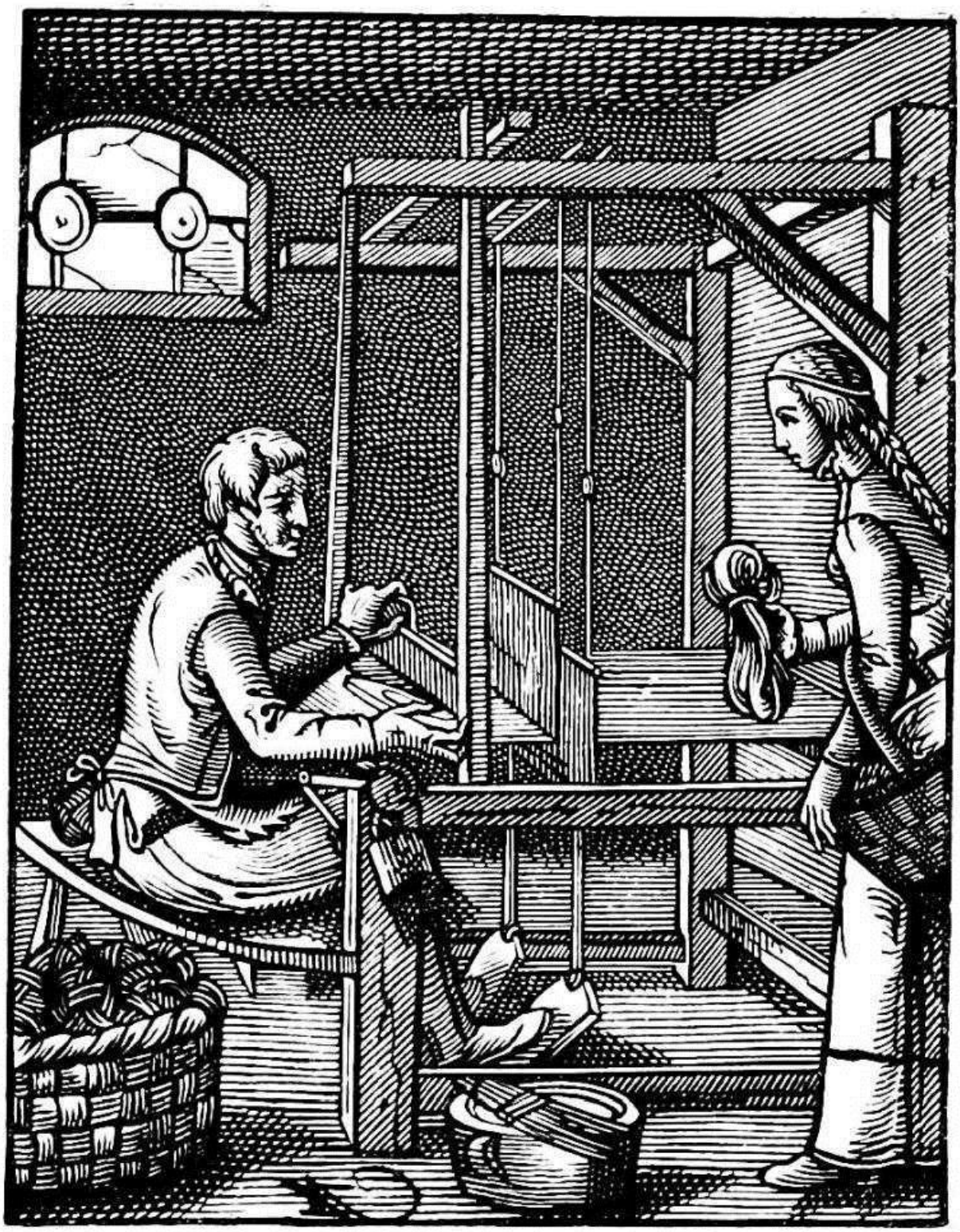
back

back

back

back

back

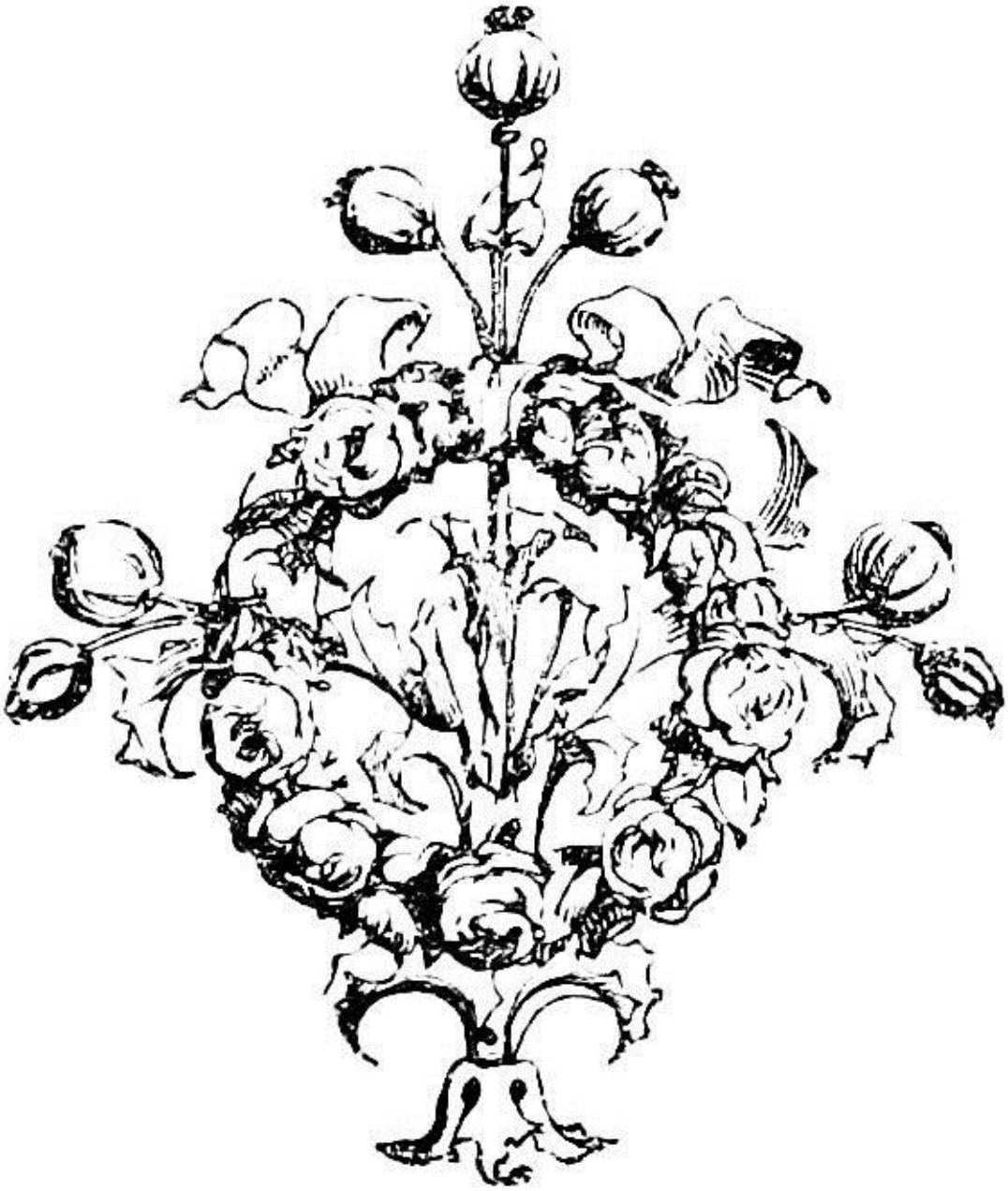


back

paris
paris
Mil v cc ans xl et ix passez Du deluge : paris le noble roy
Sixhuytiesme : fonda en grand arroy Ville et cite de paris belle assez
Devant que rome eust des gens amassez Vi cc cinquante et viii ans comme croy

[back]

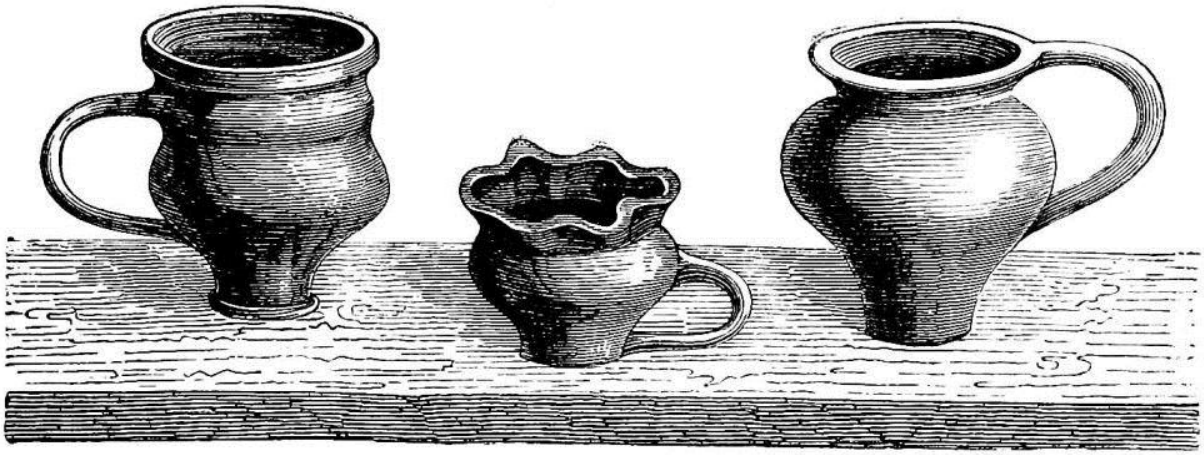
back



back

back

back



back

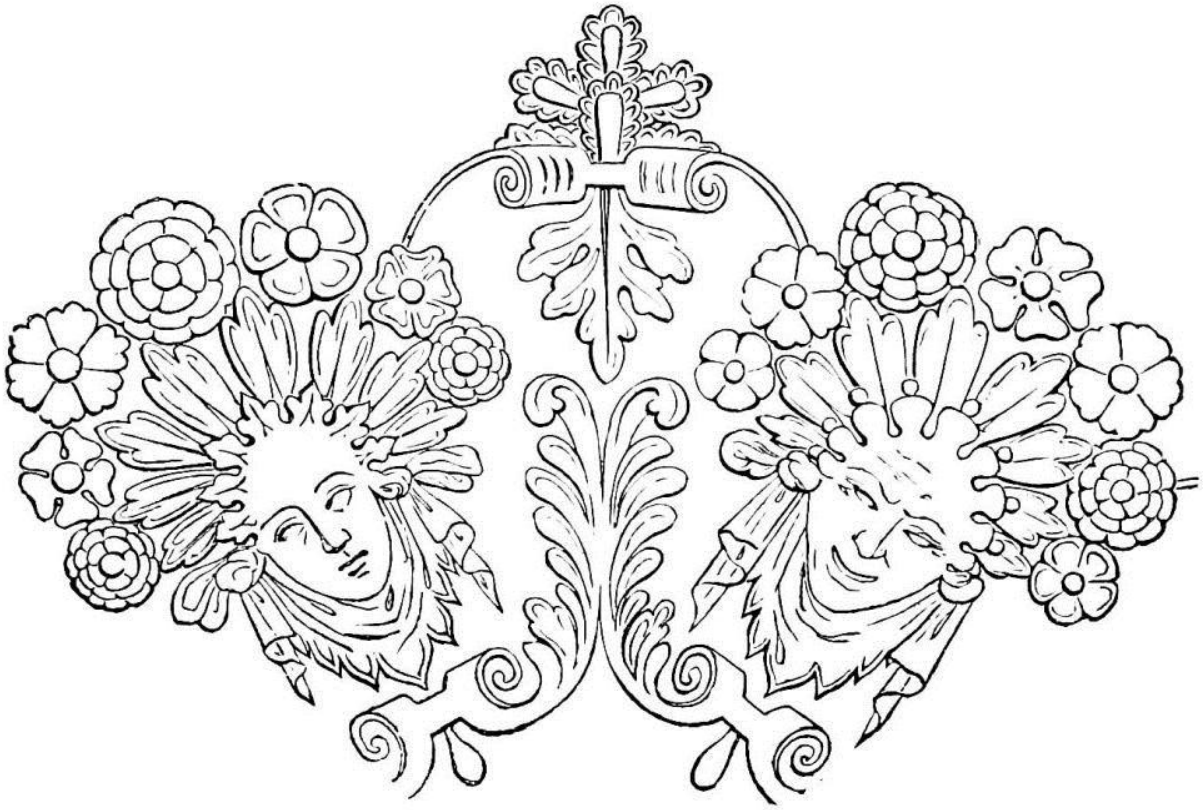
back

back

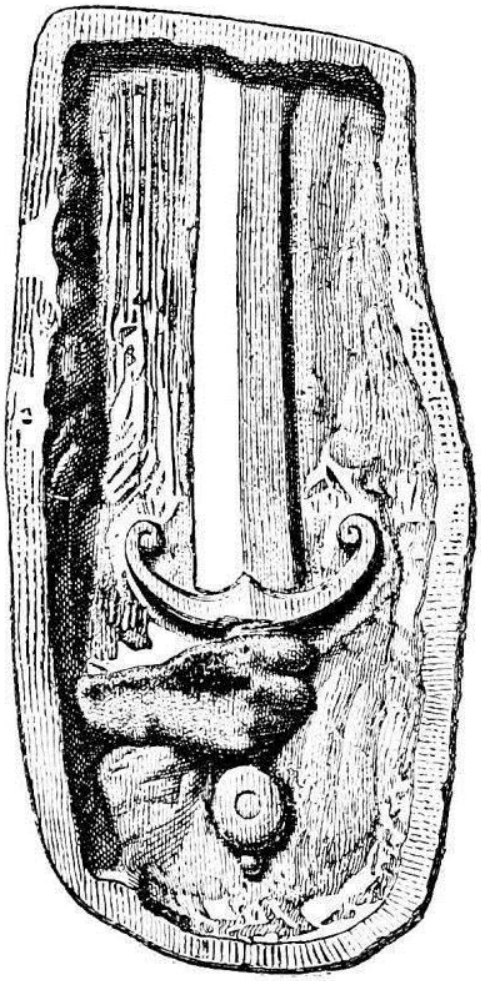
back

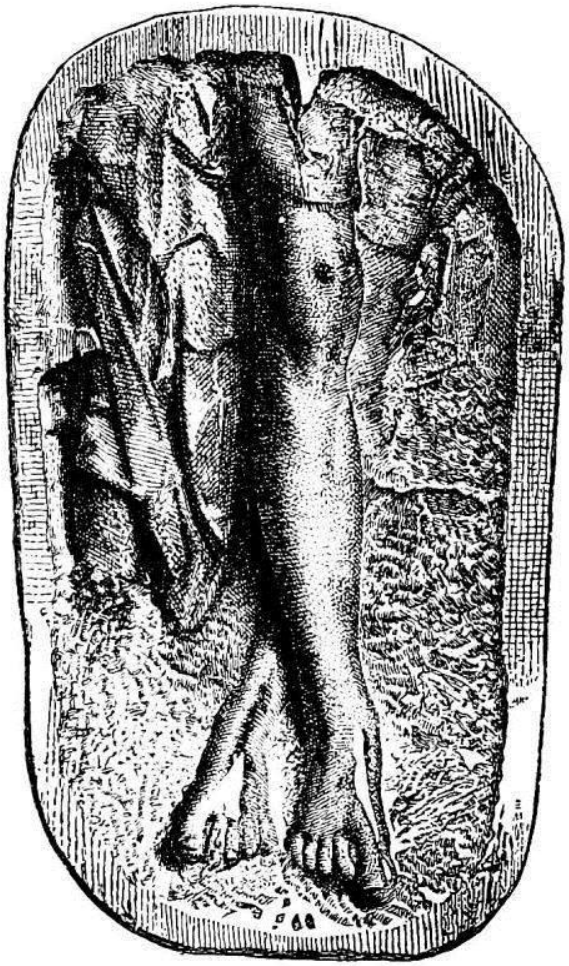
back

back



back



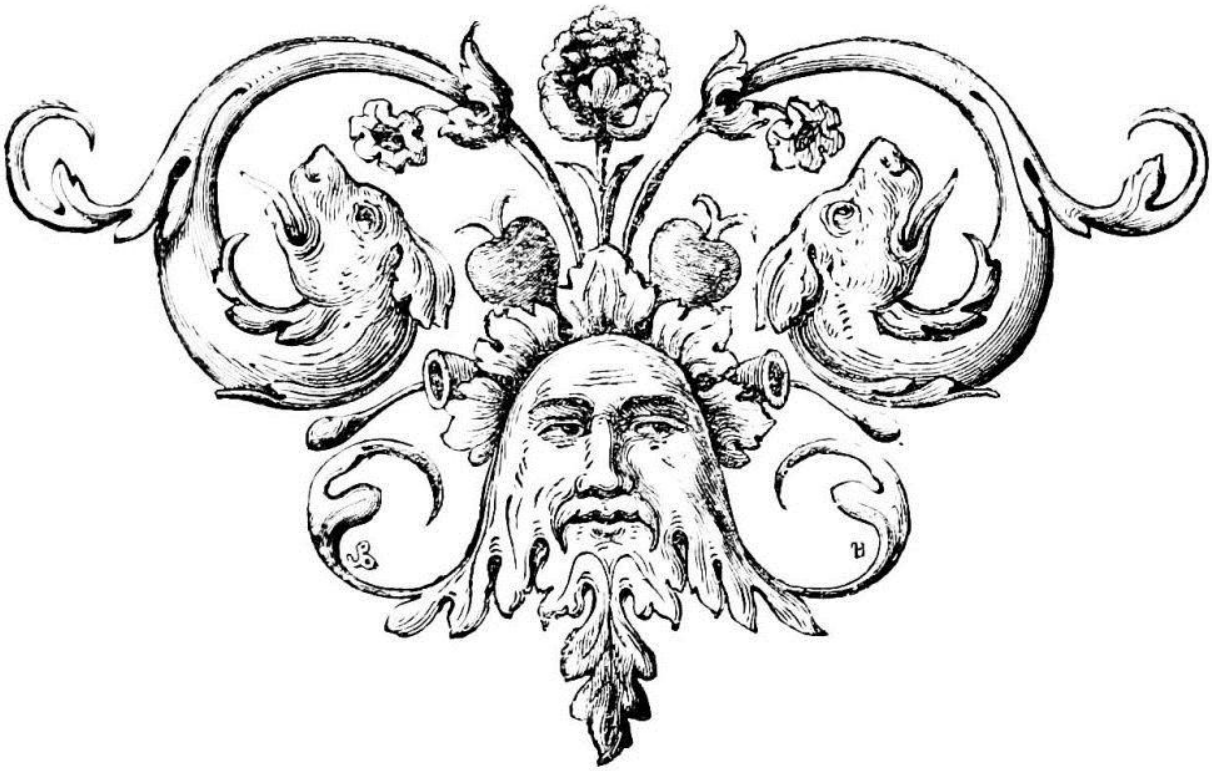


back

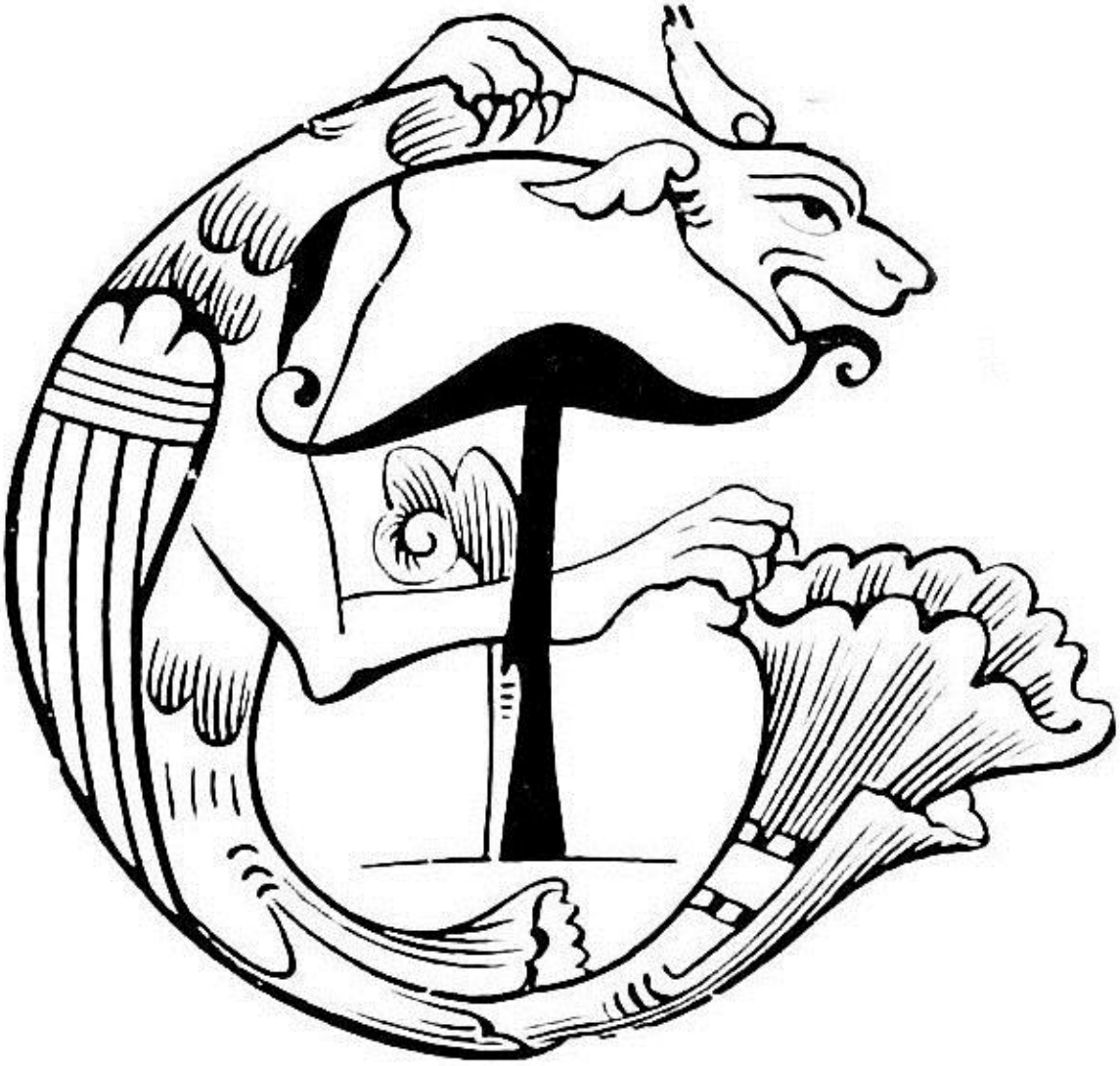
back

back

back

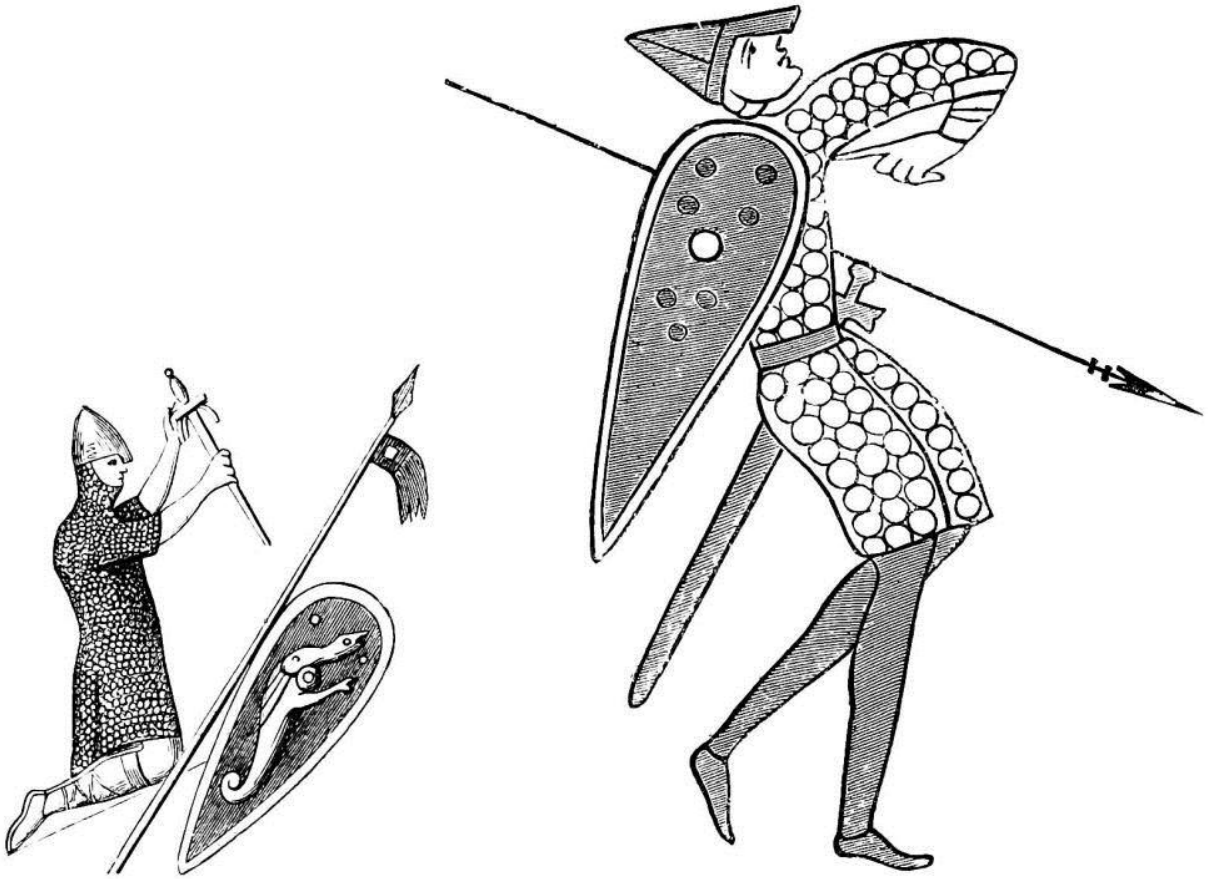


back

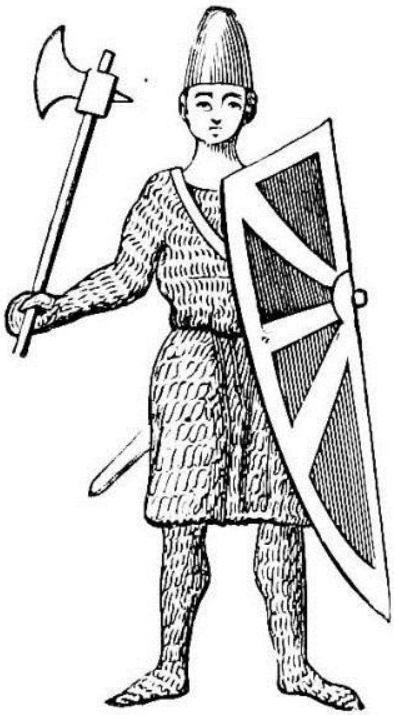


back

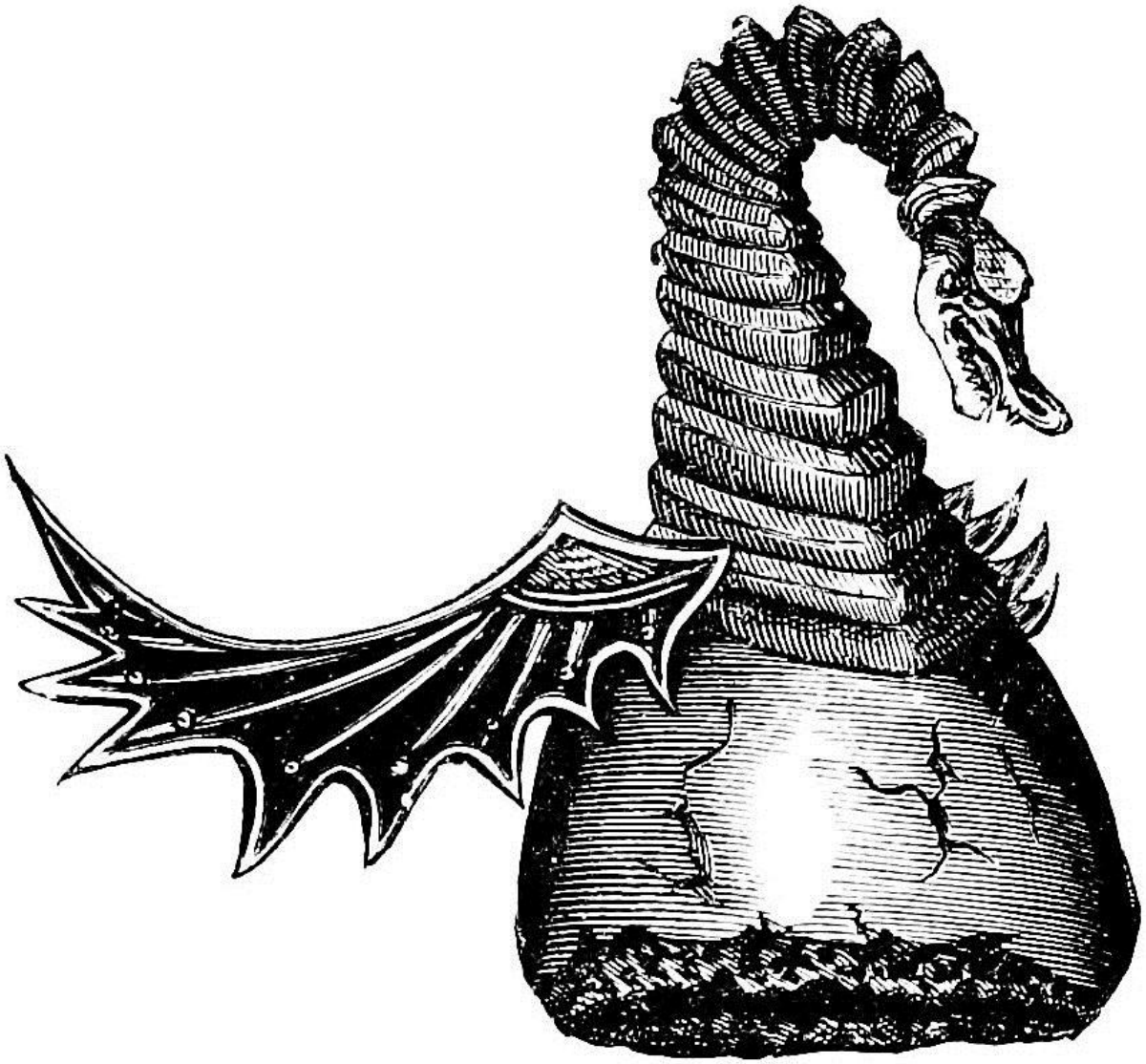
back



back

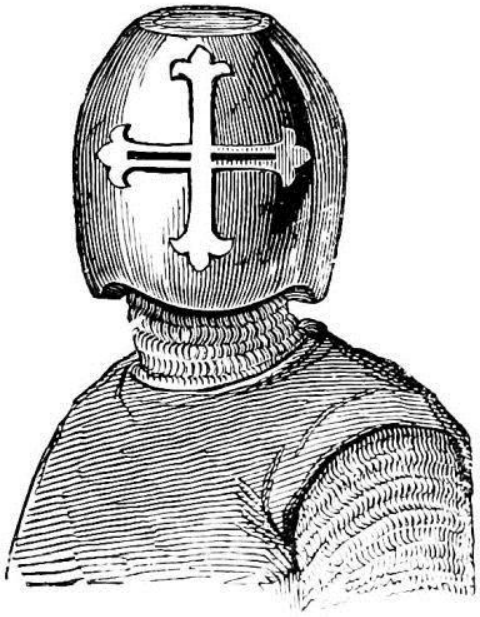


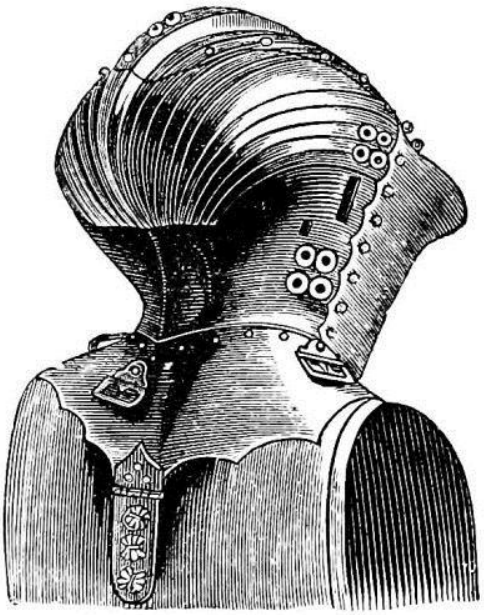
back



back

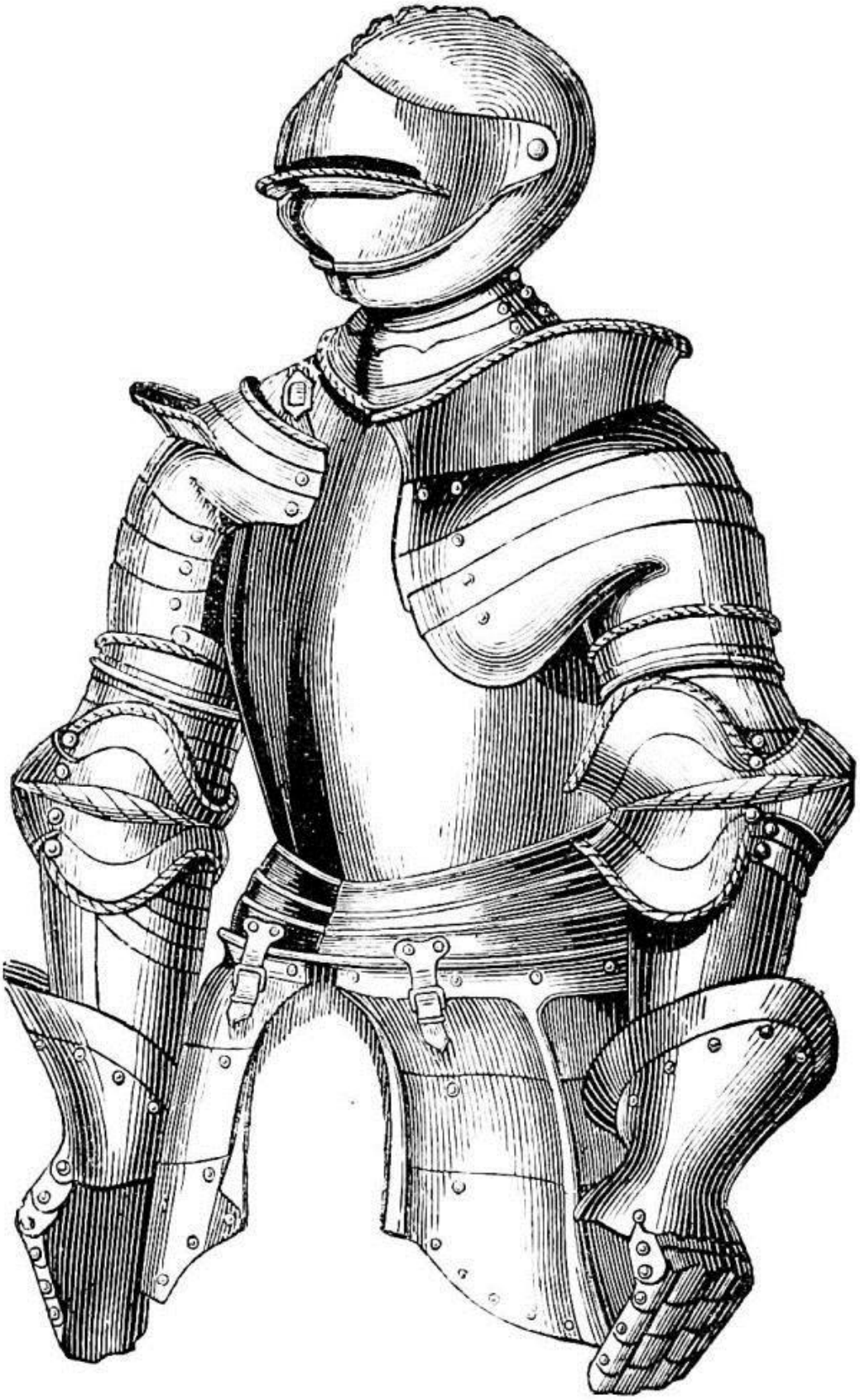
back



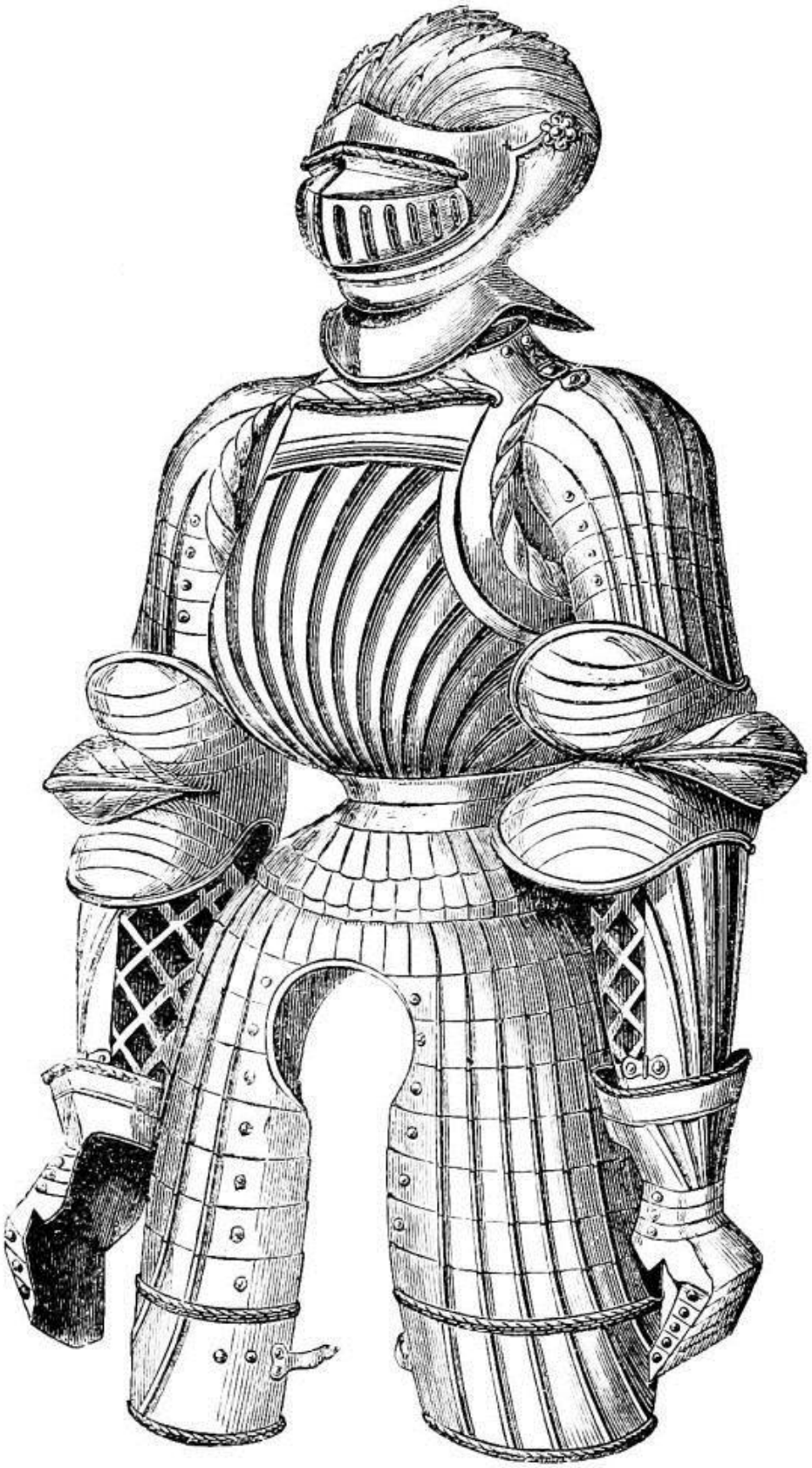


back

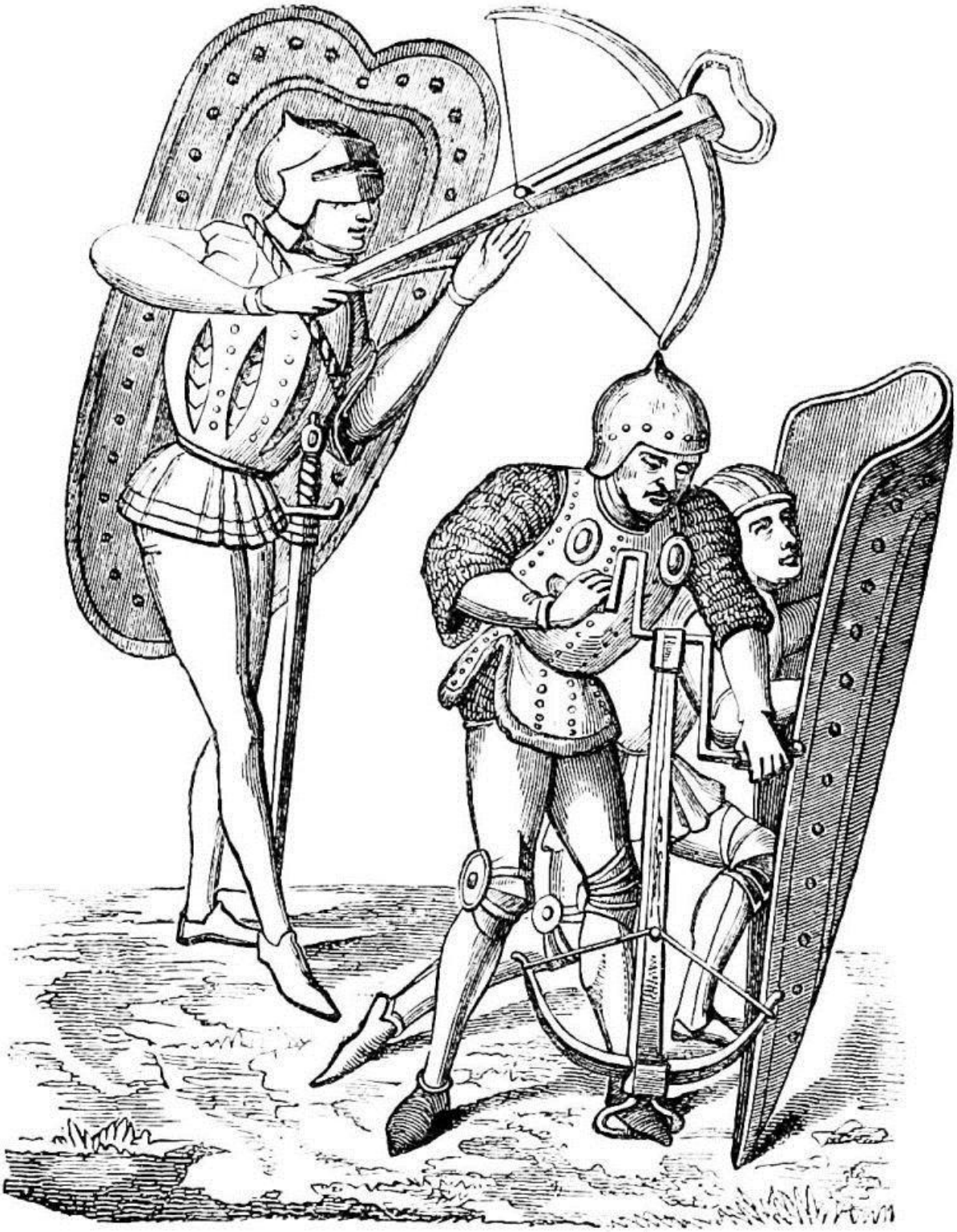
back



back



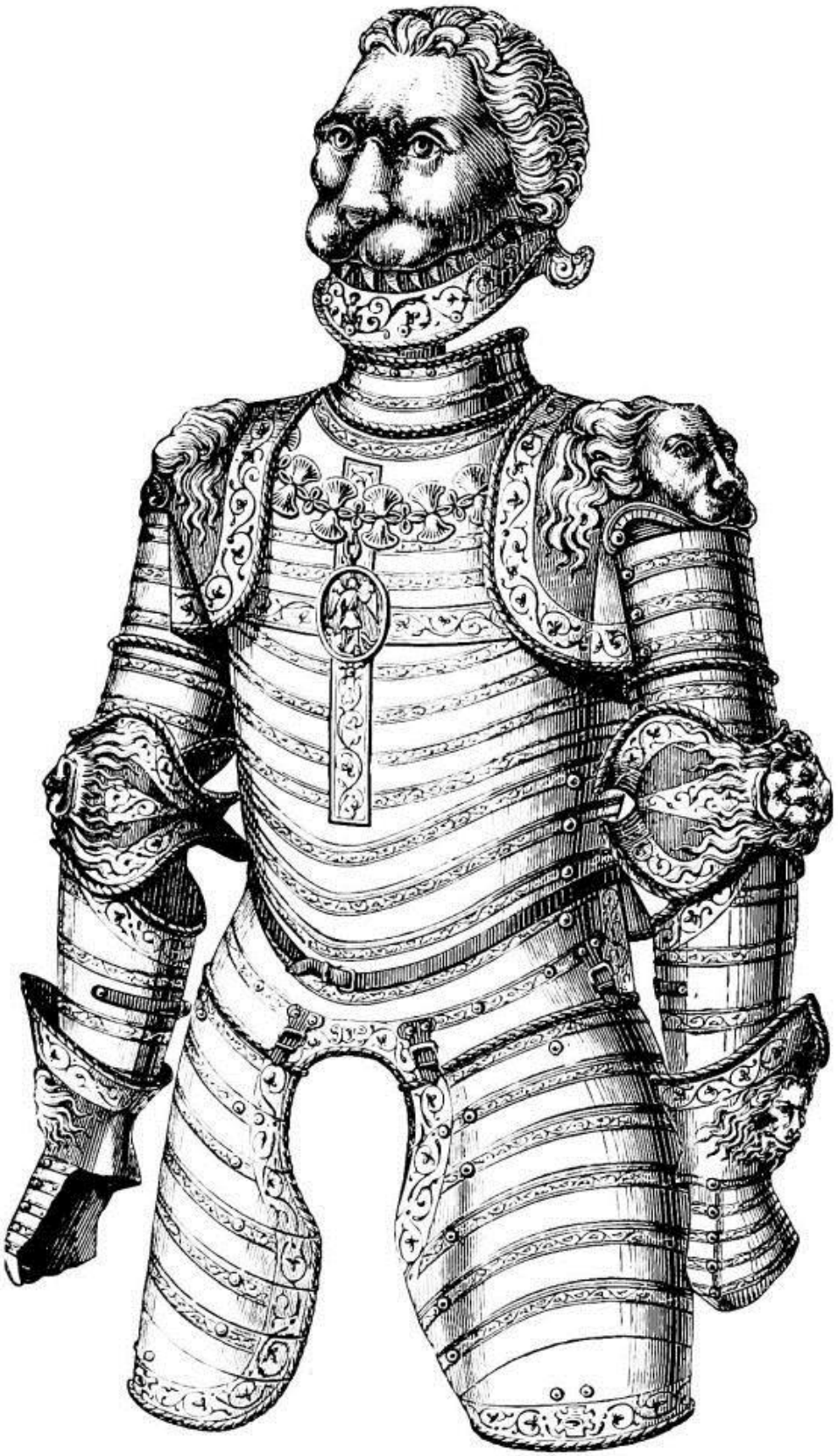
back



back

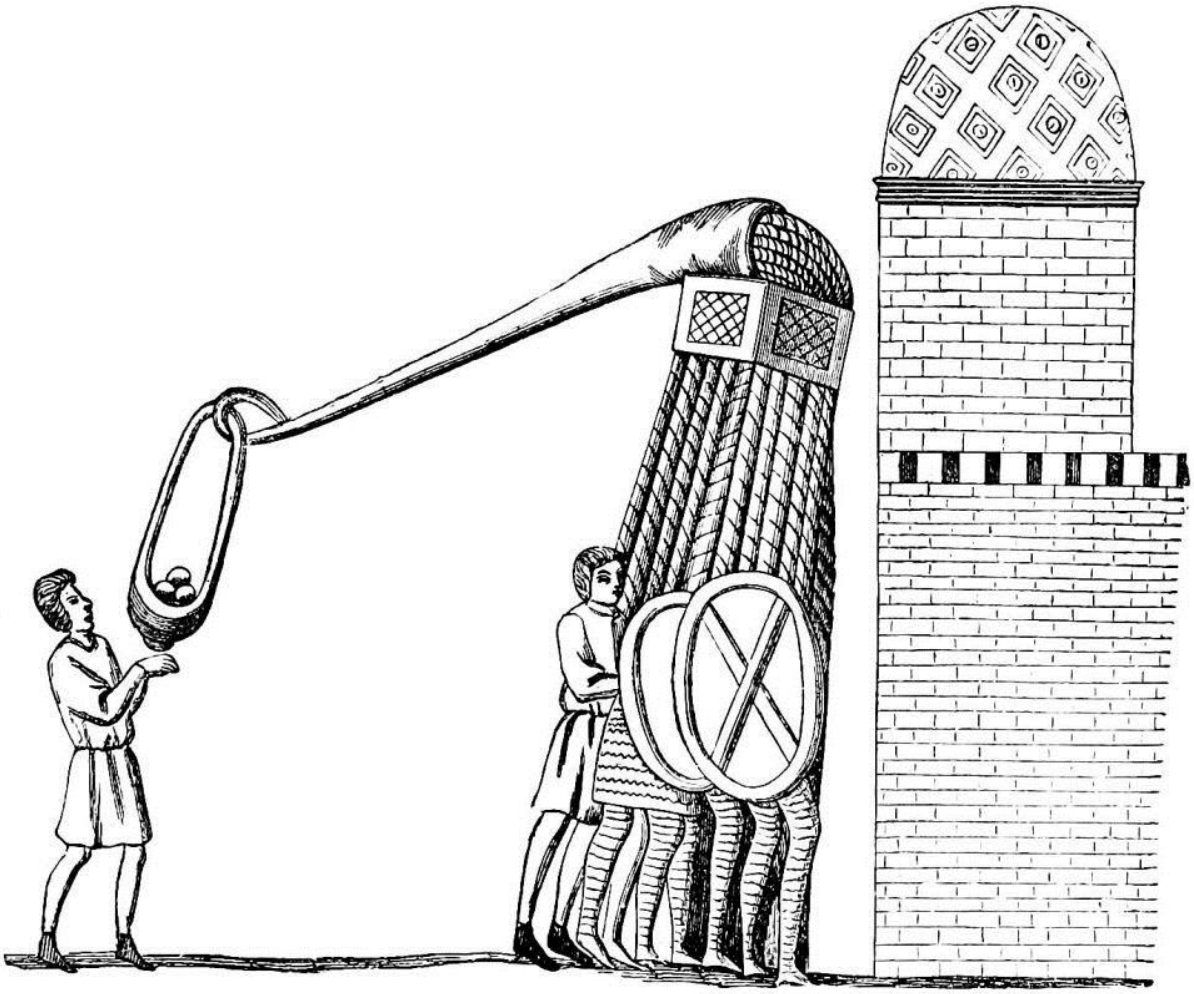
back

back

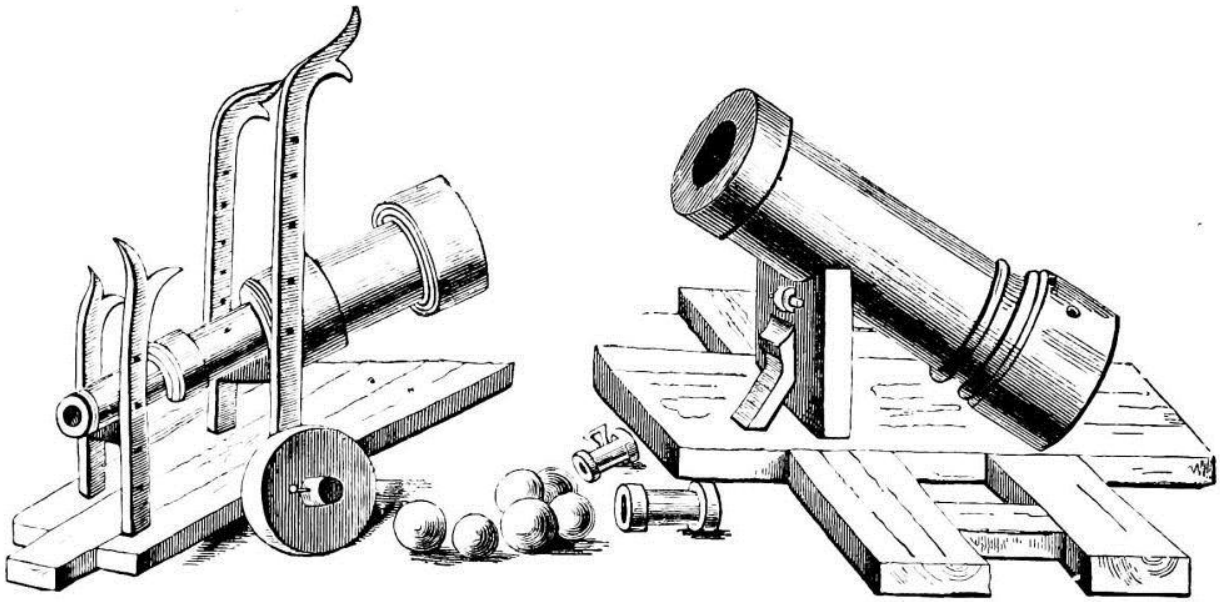


back

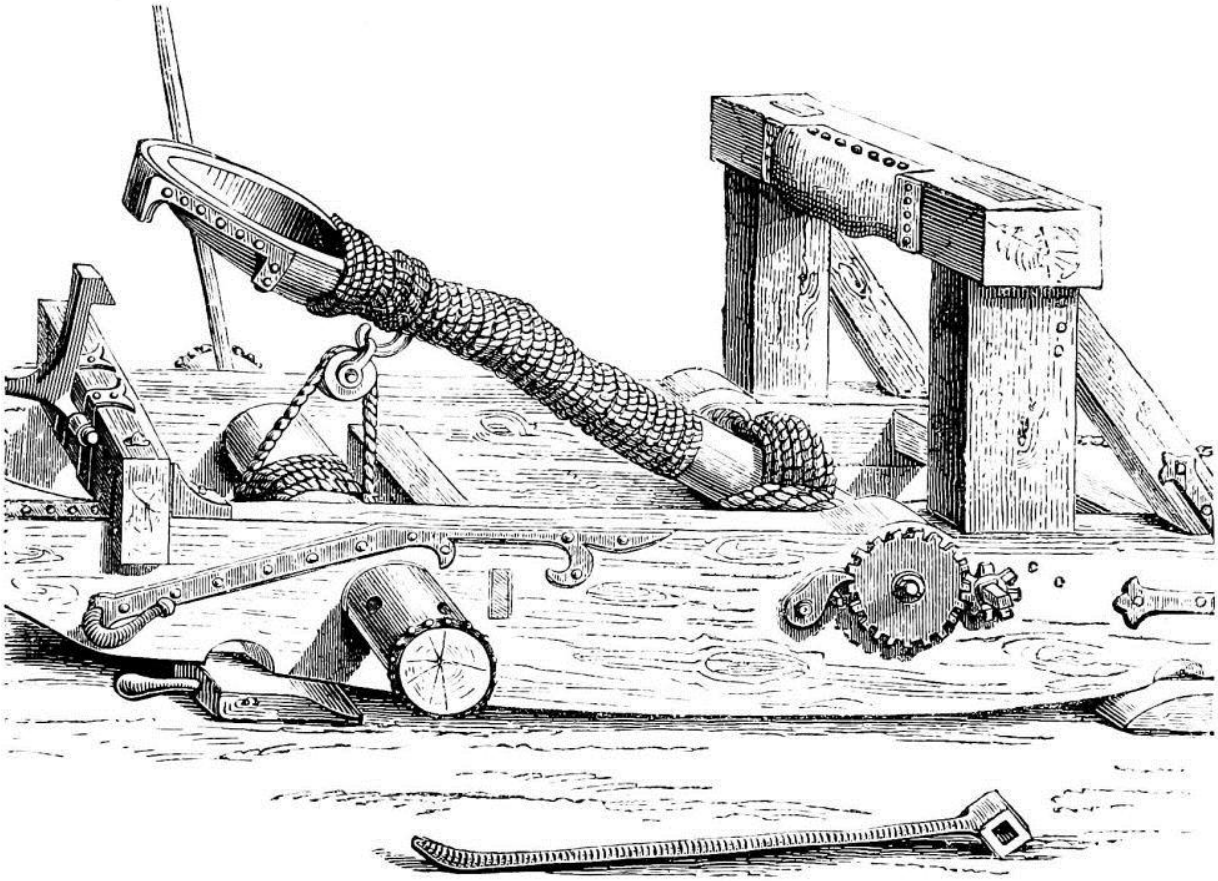
back



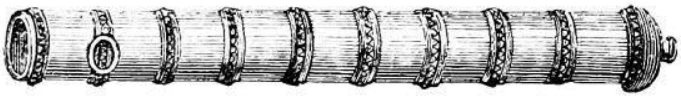
back

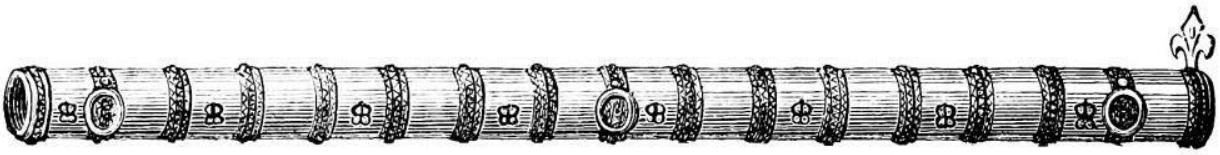


back

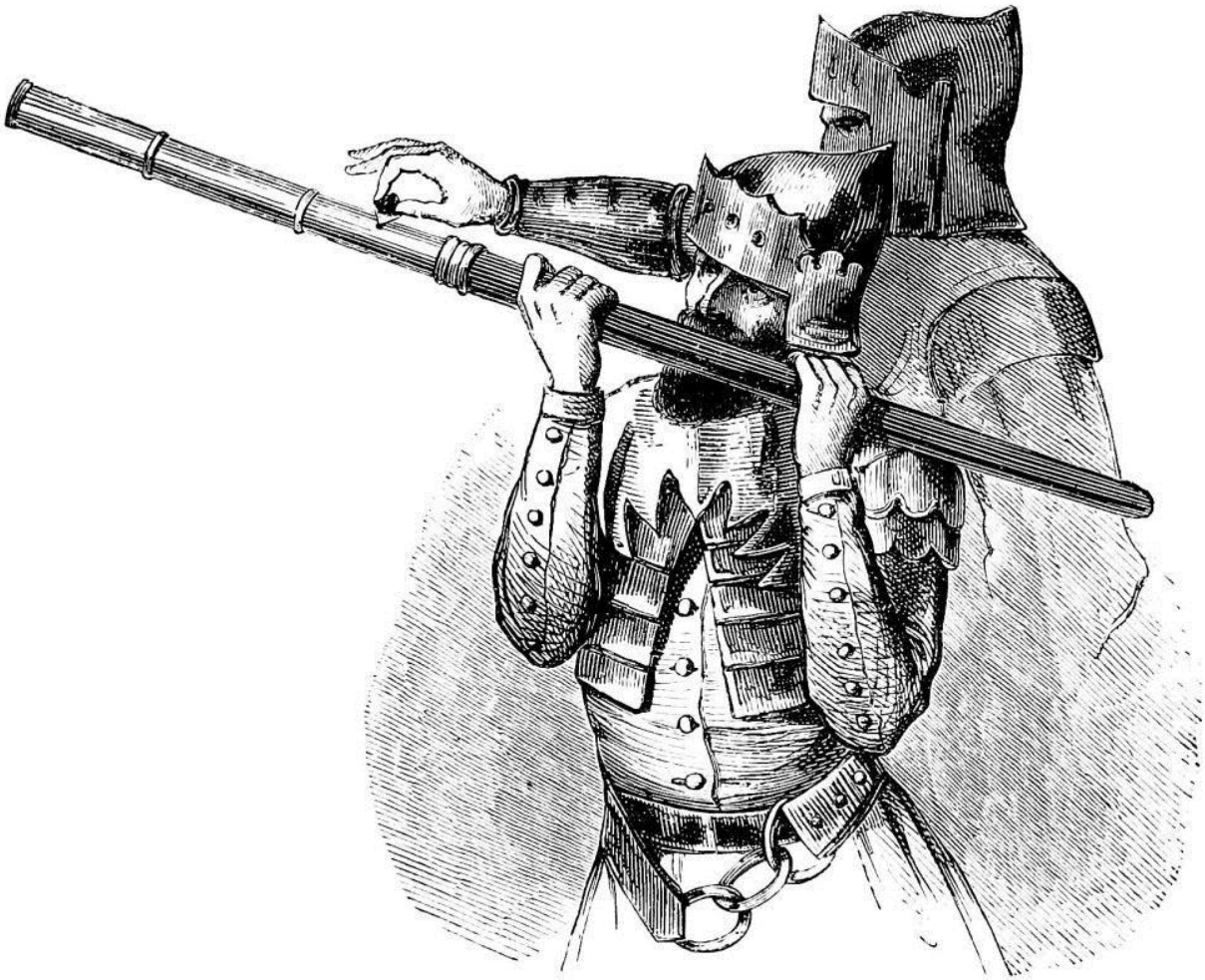


back

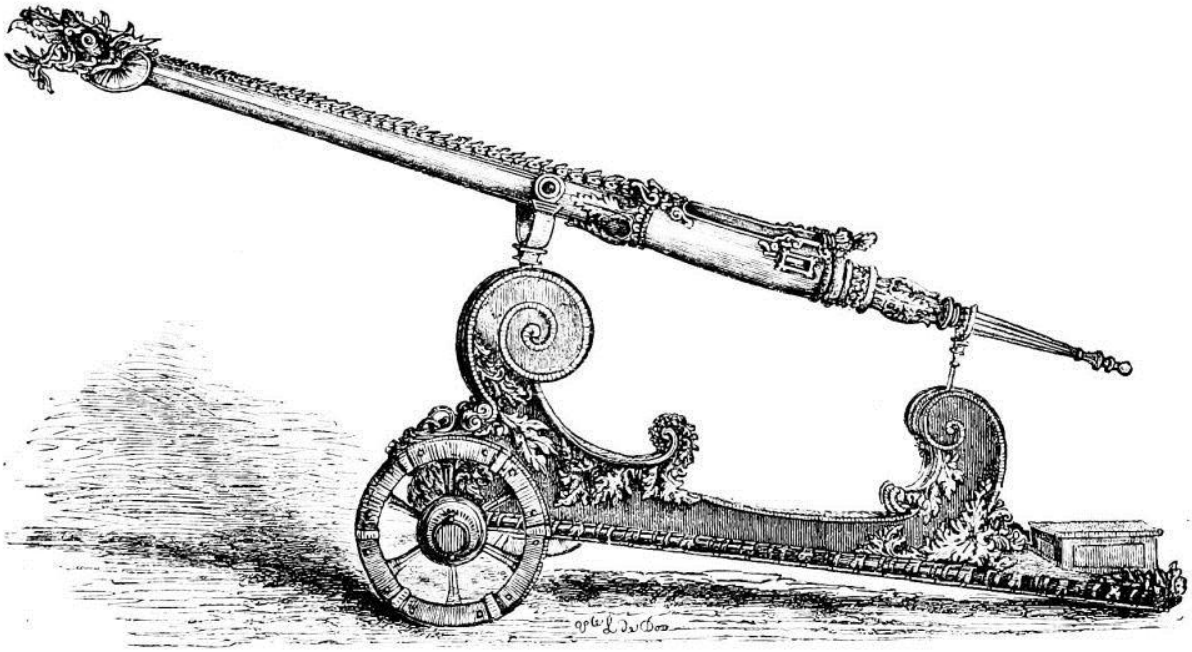




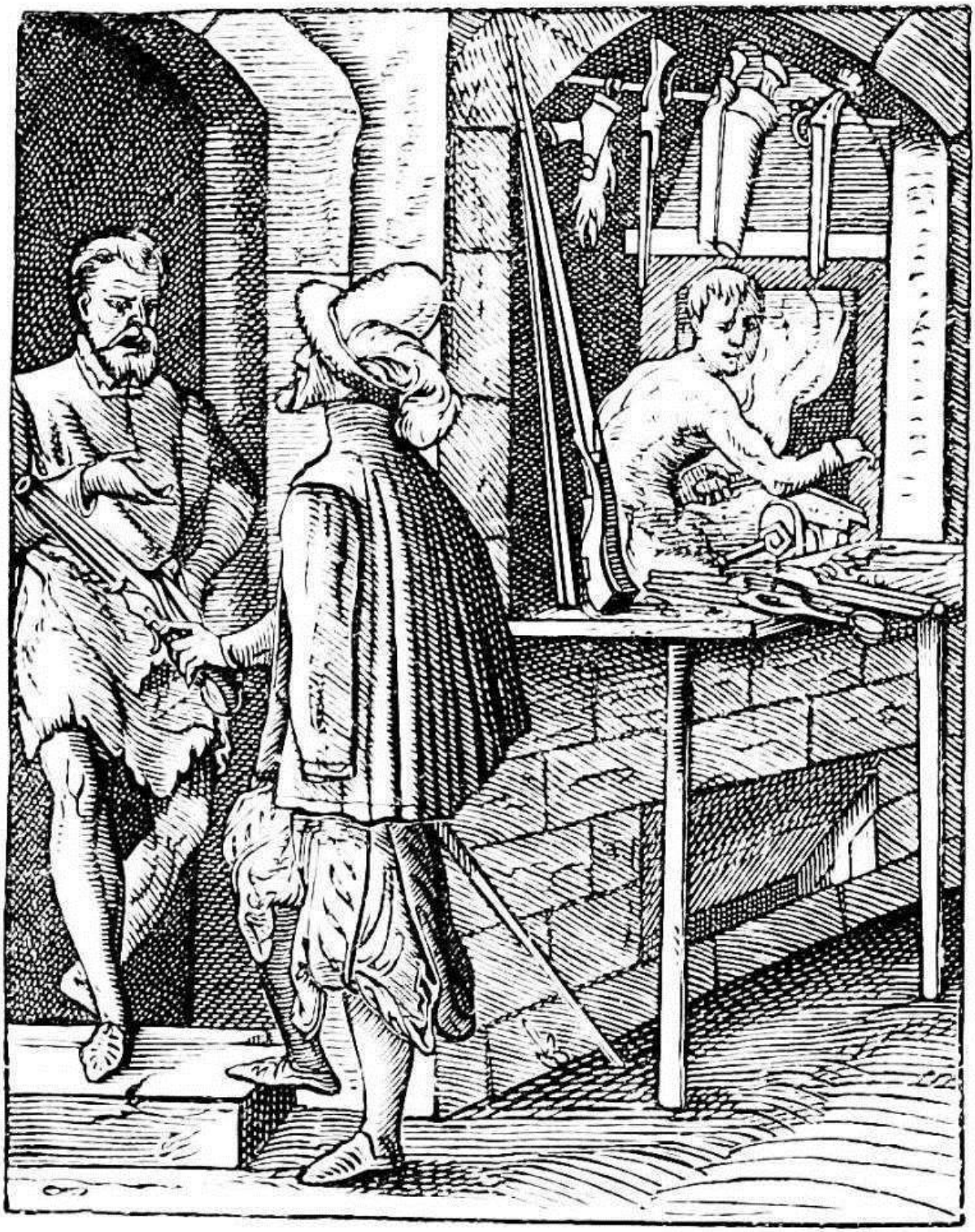
back



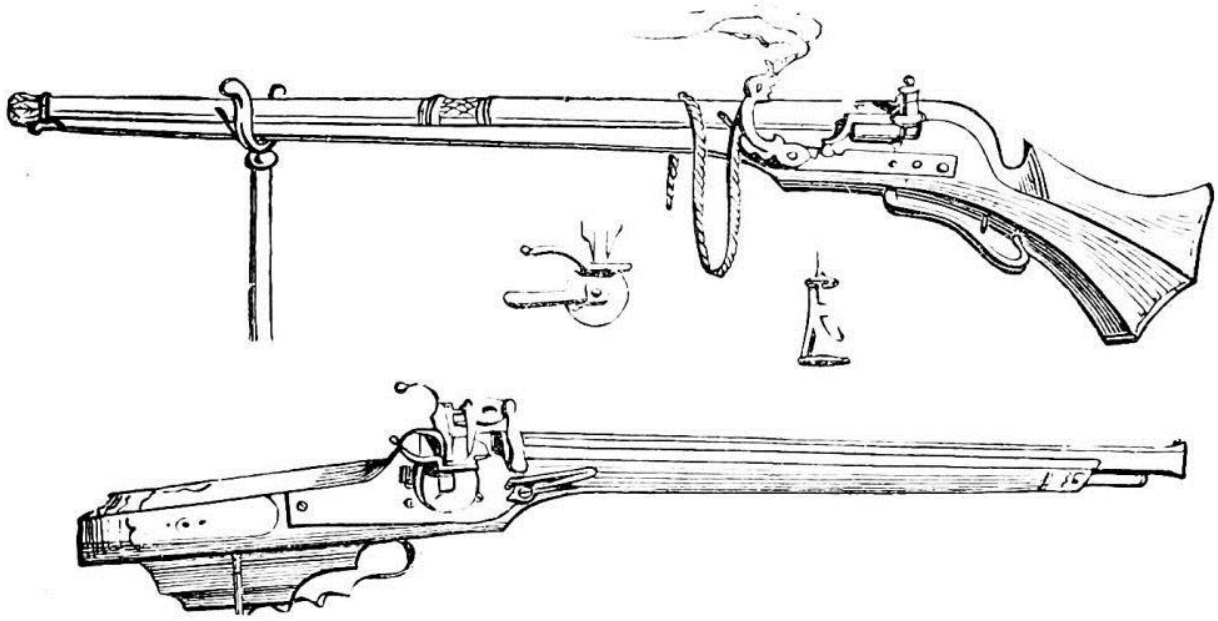
back



back

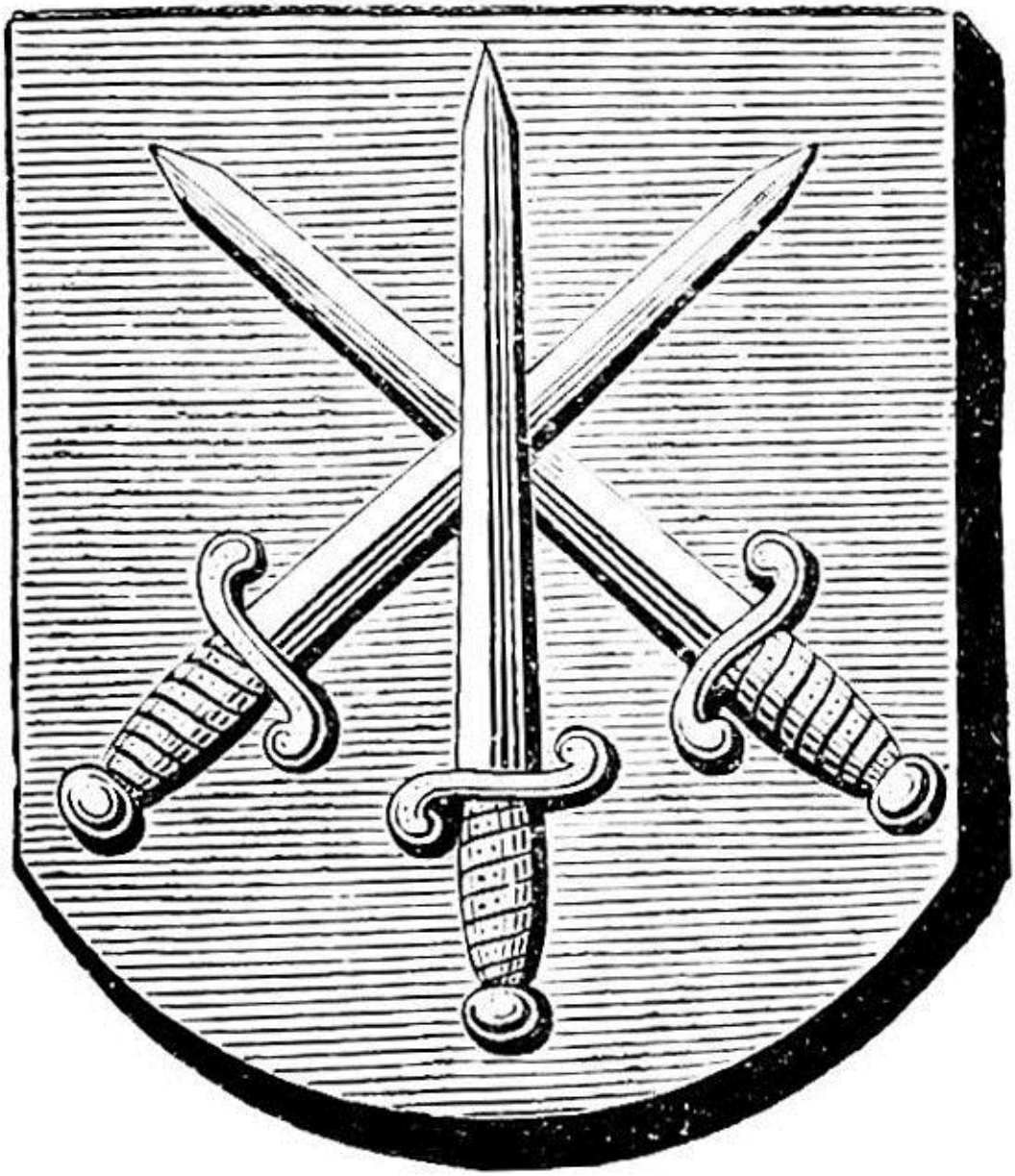


back

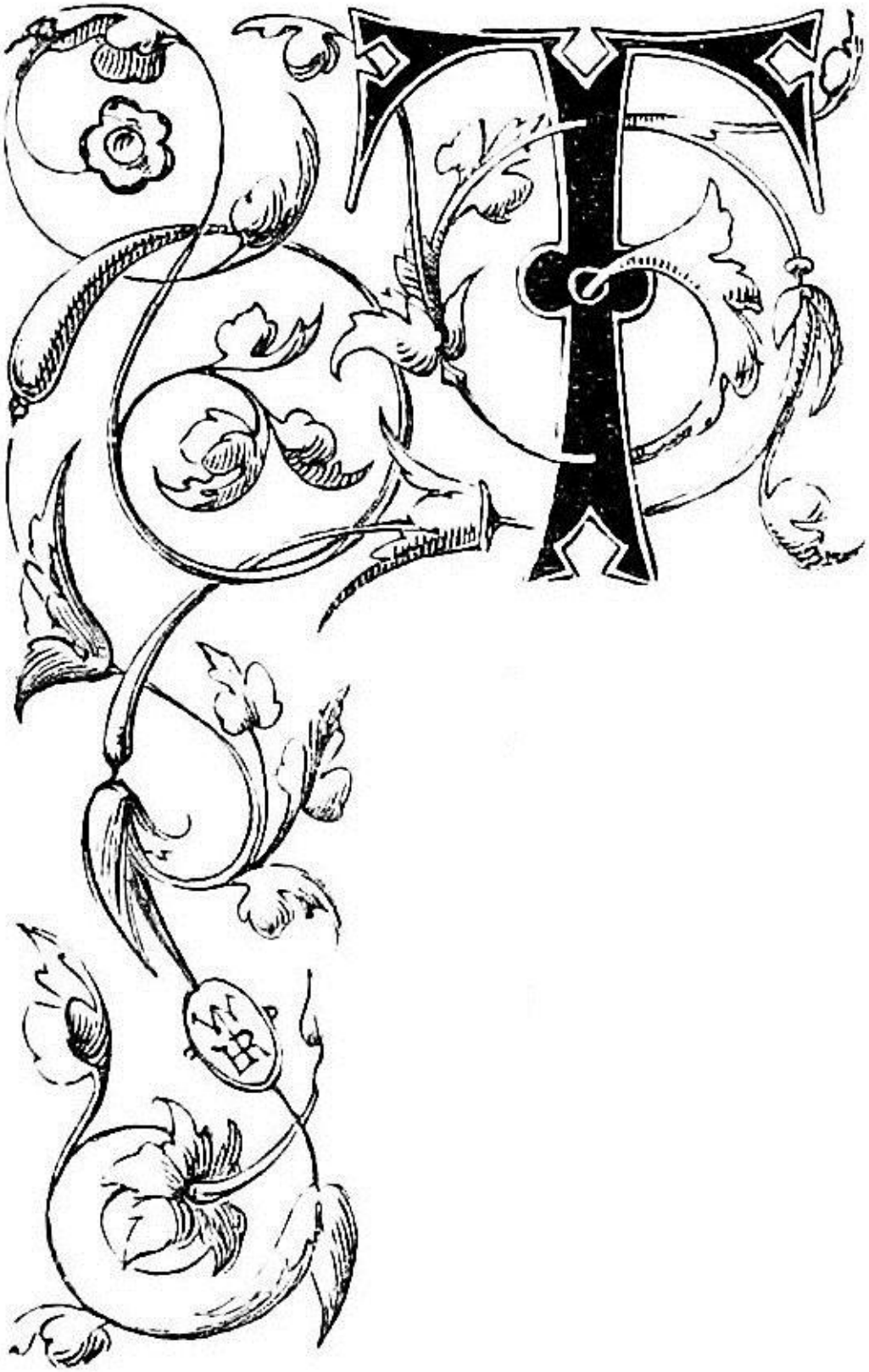


back

back

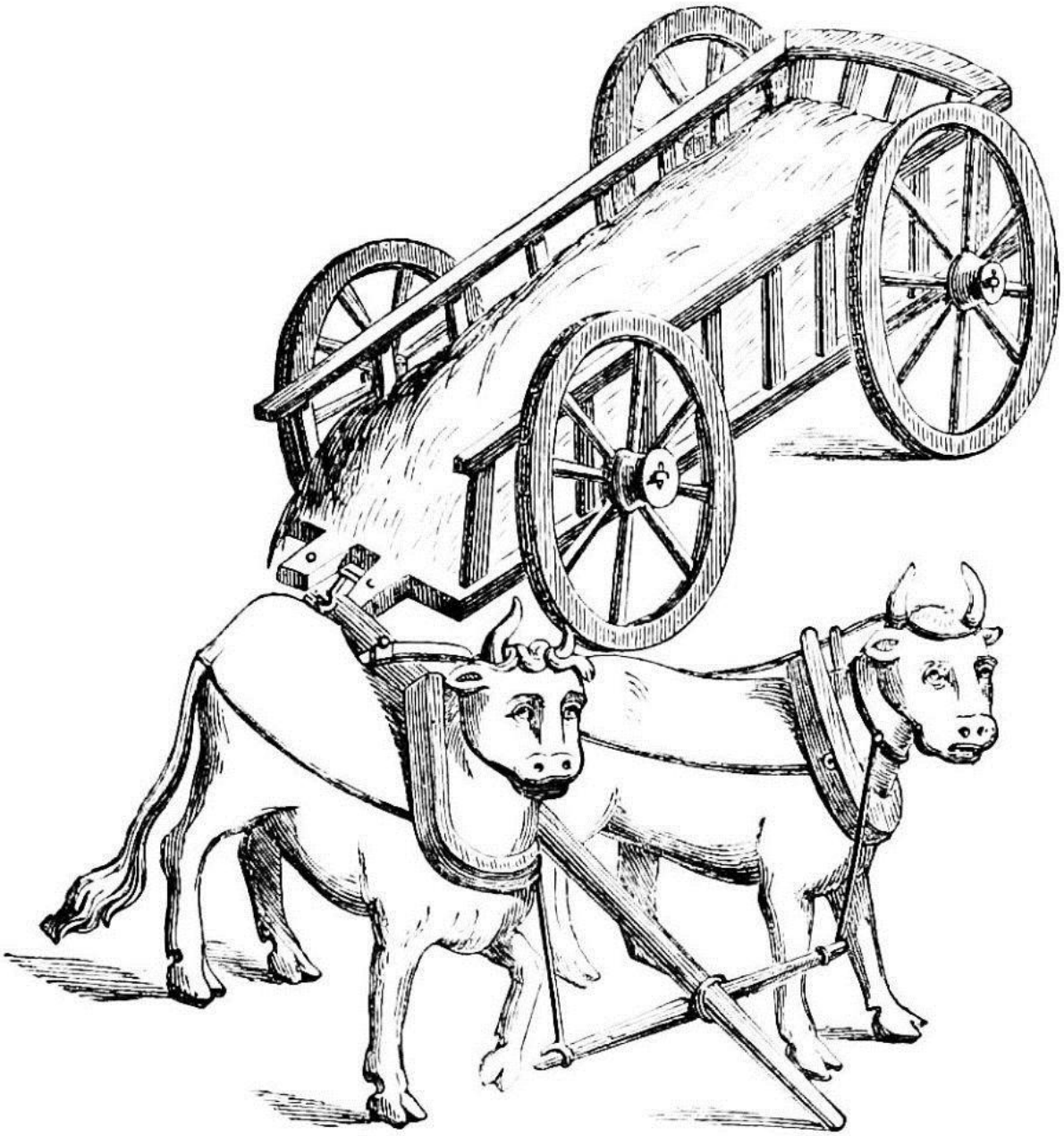


back

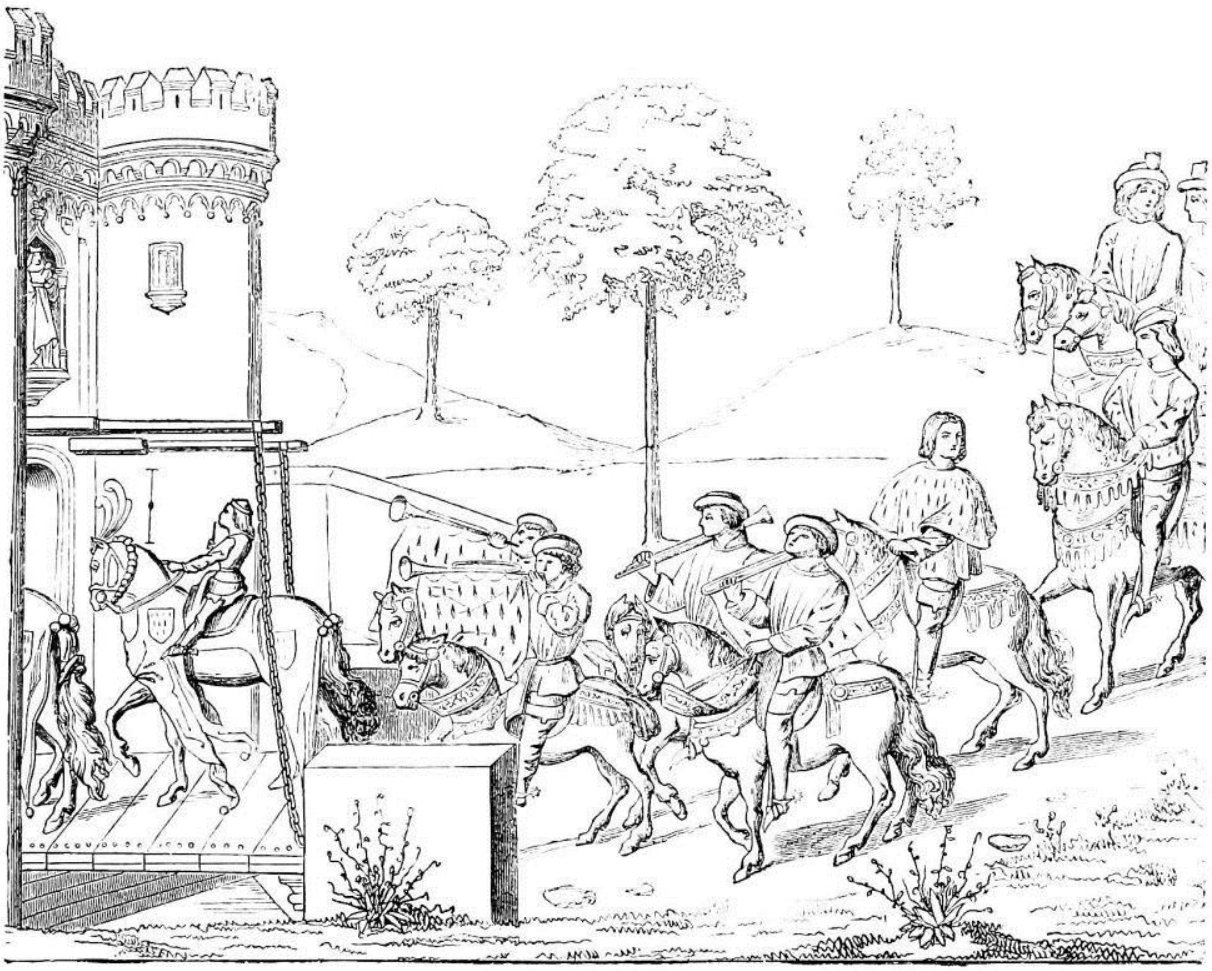


back

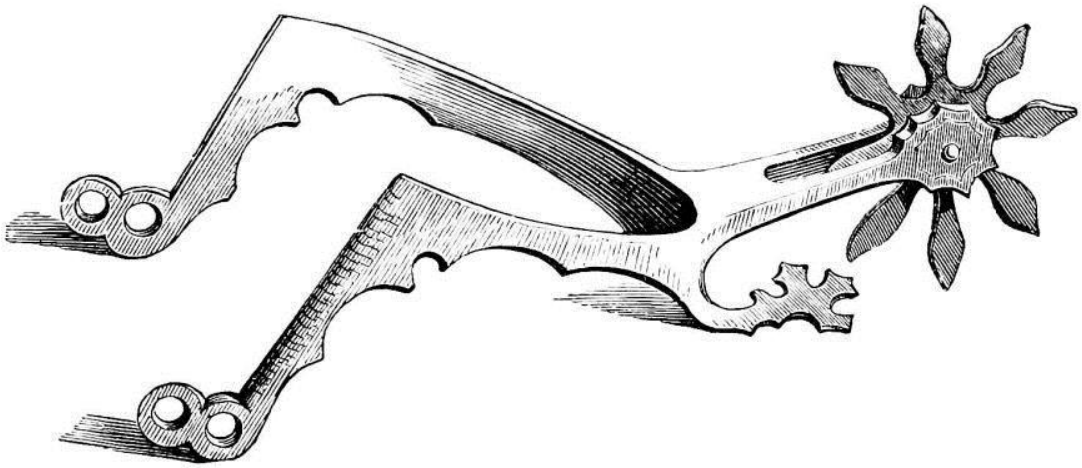
back



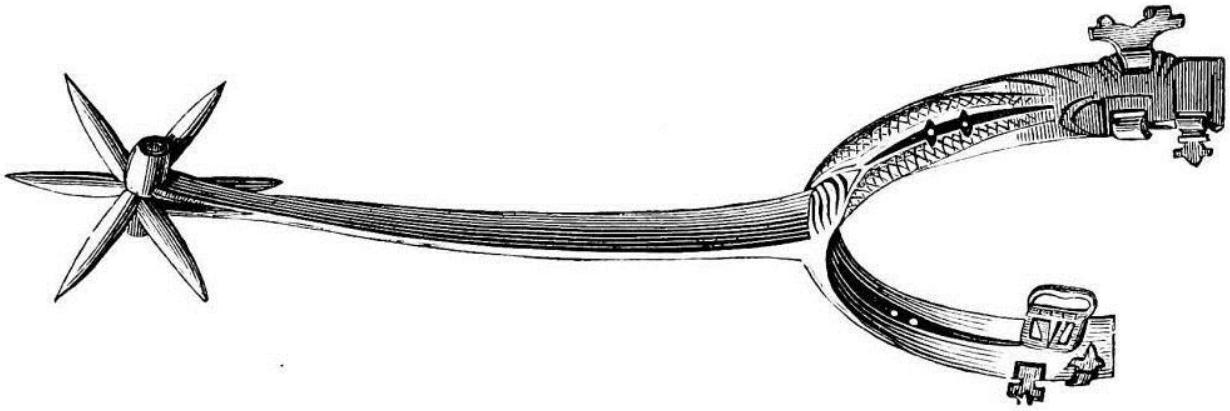
back



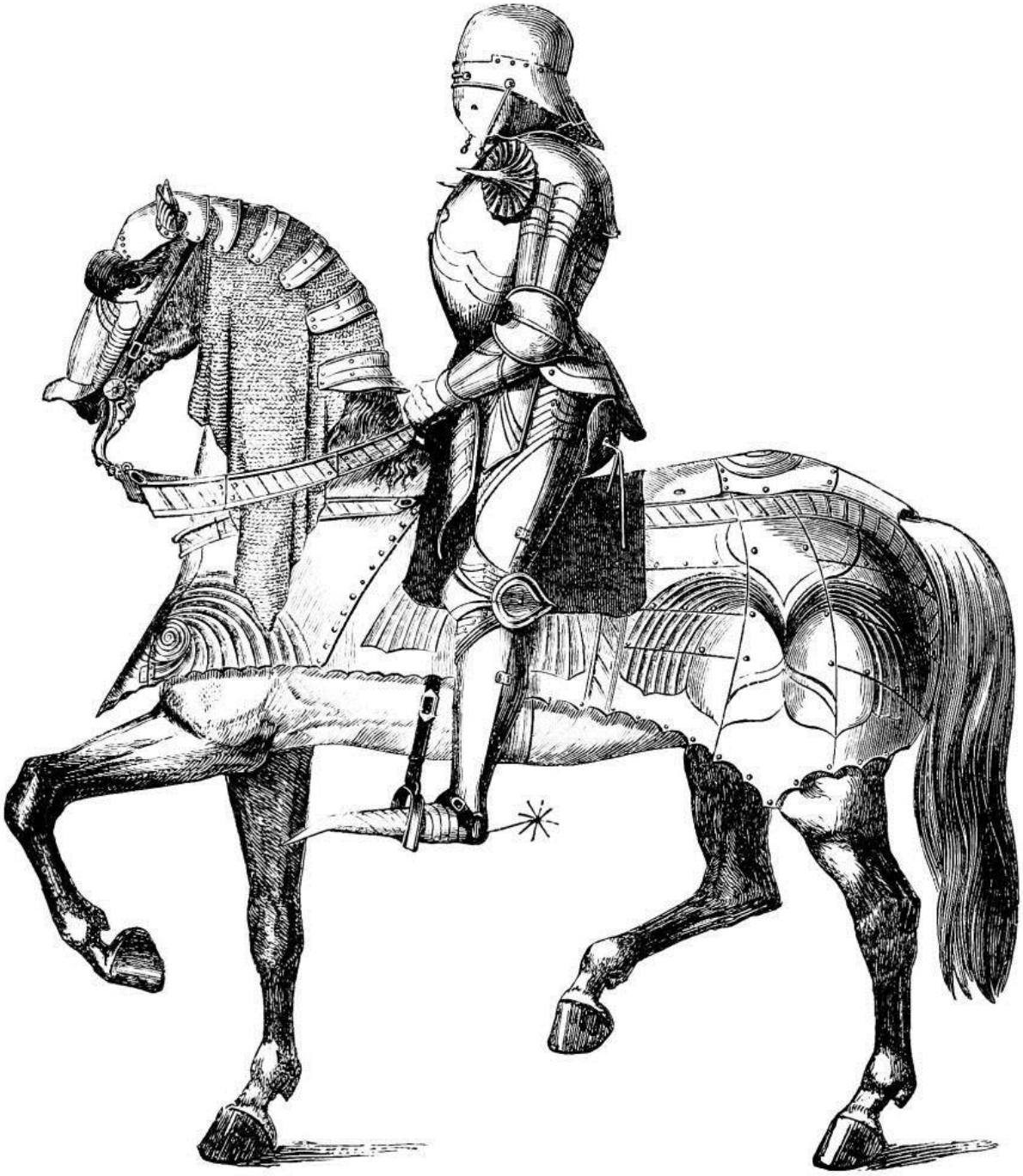
back



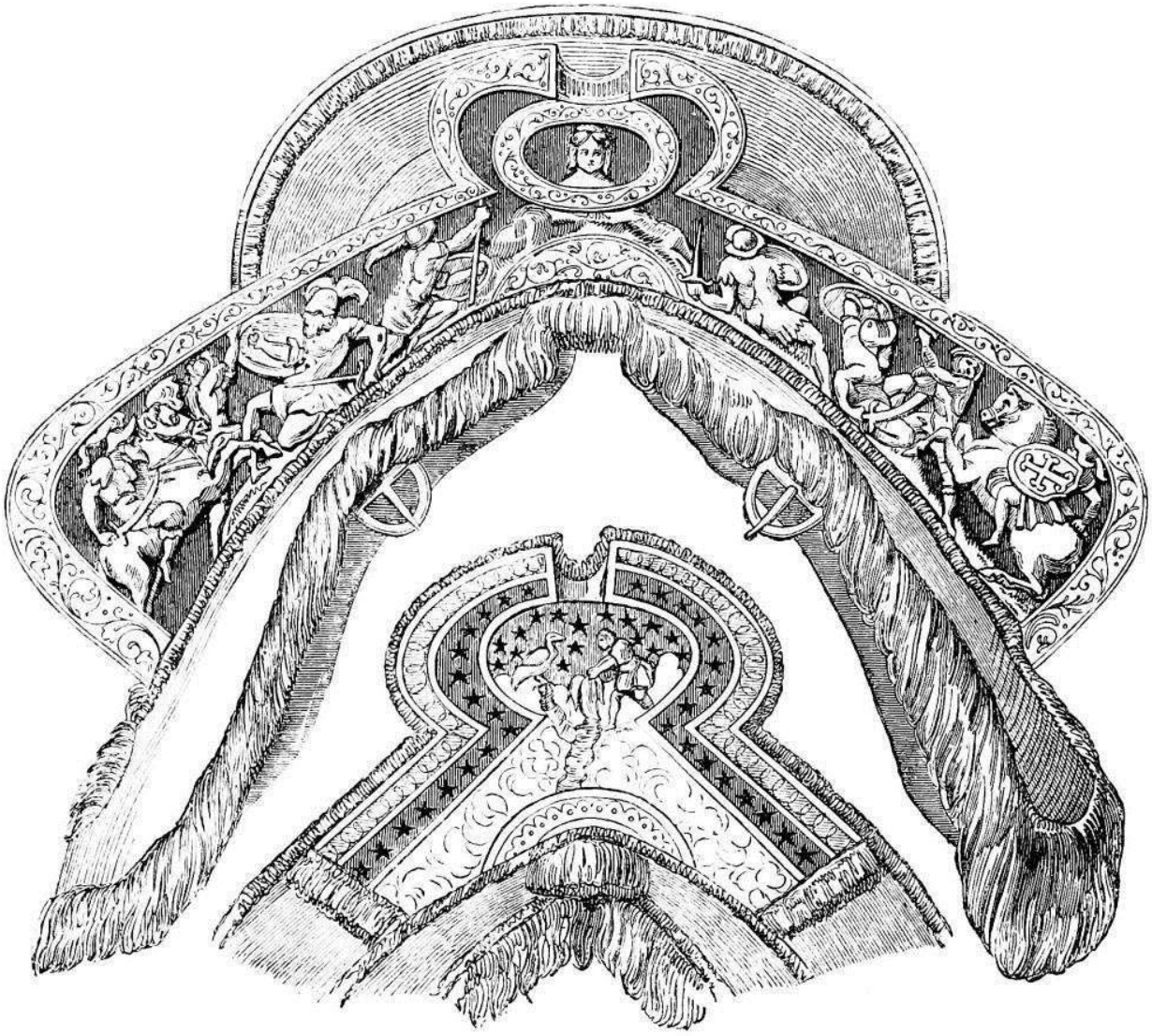
back



back



back



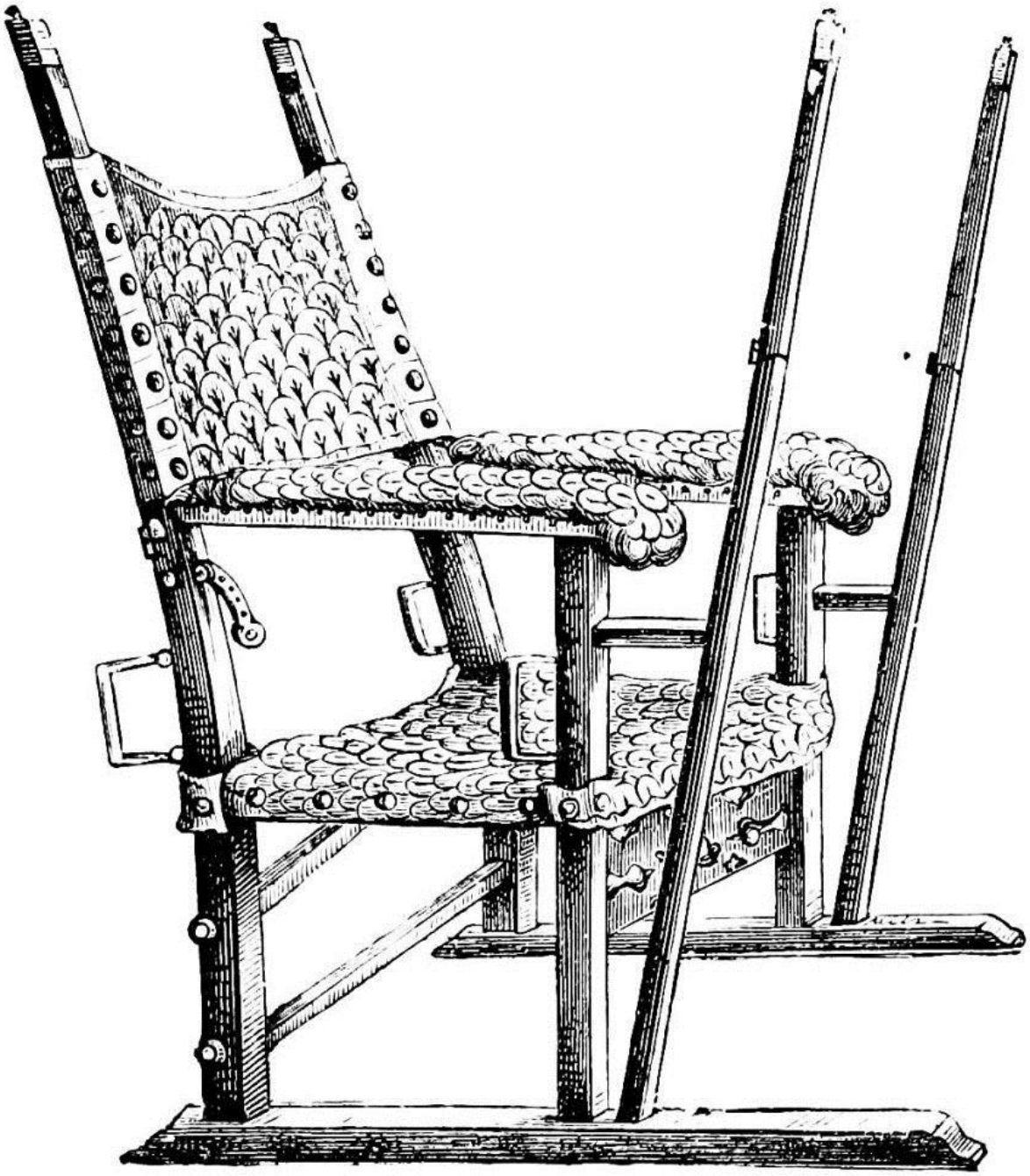
back

back

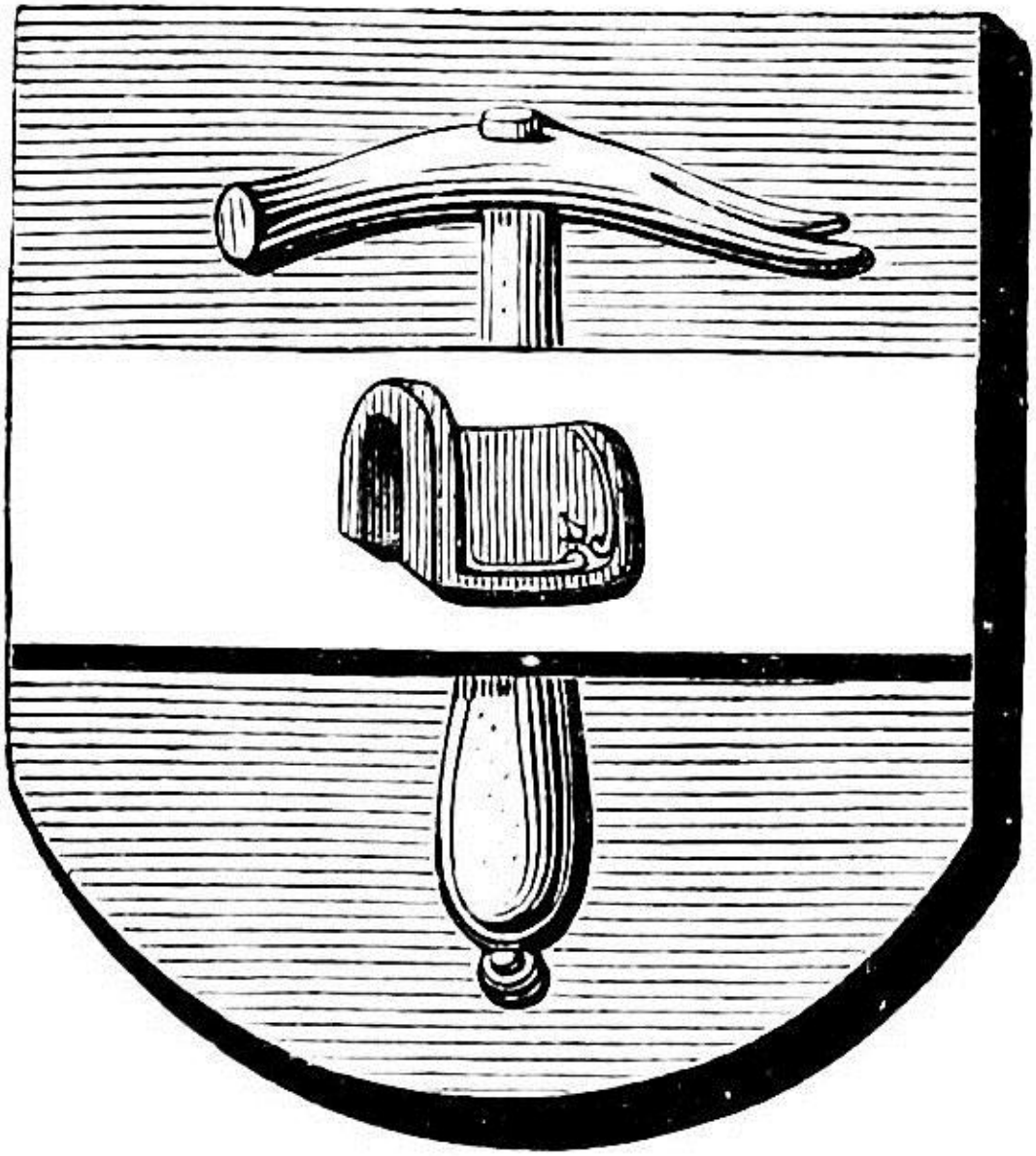
back

back

back

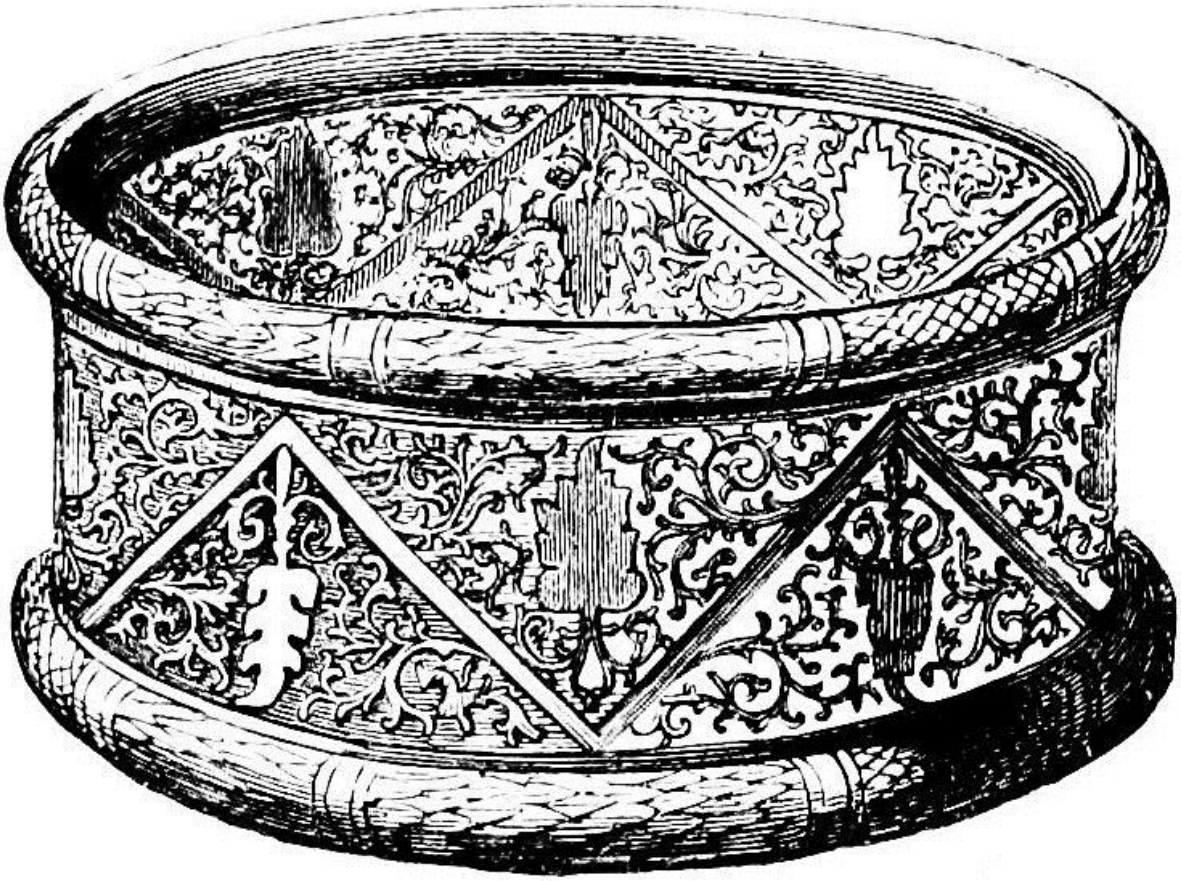


back



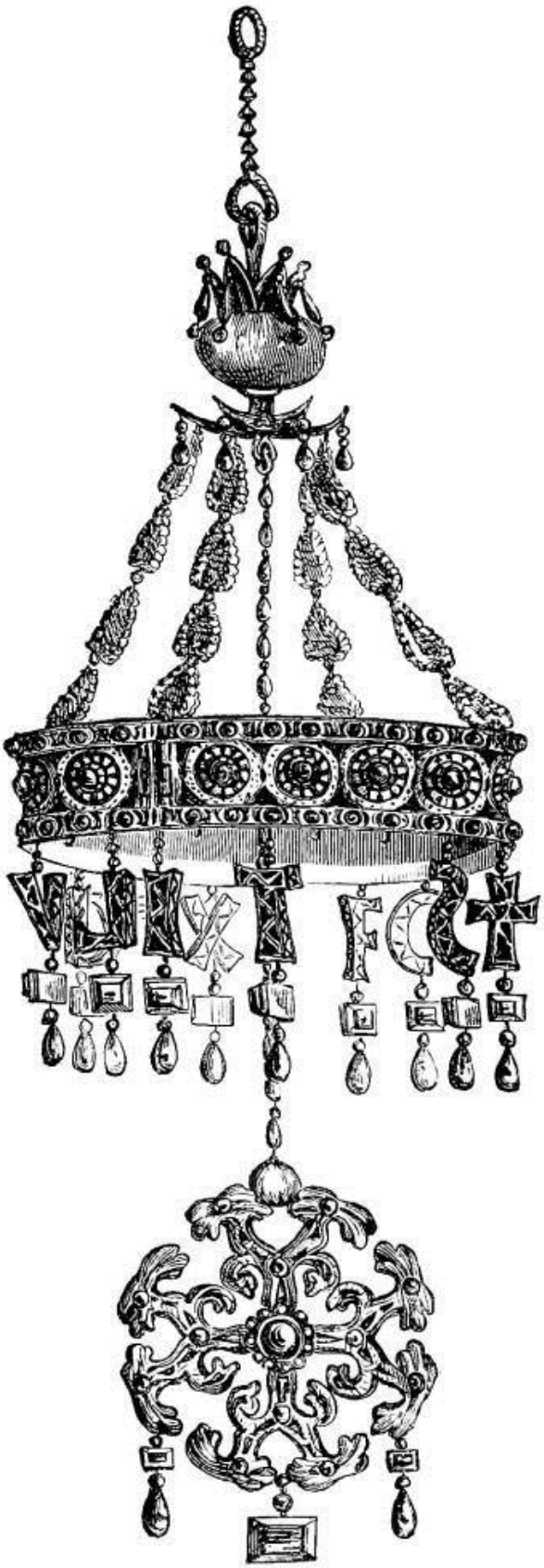
back

back

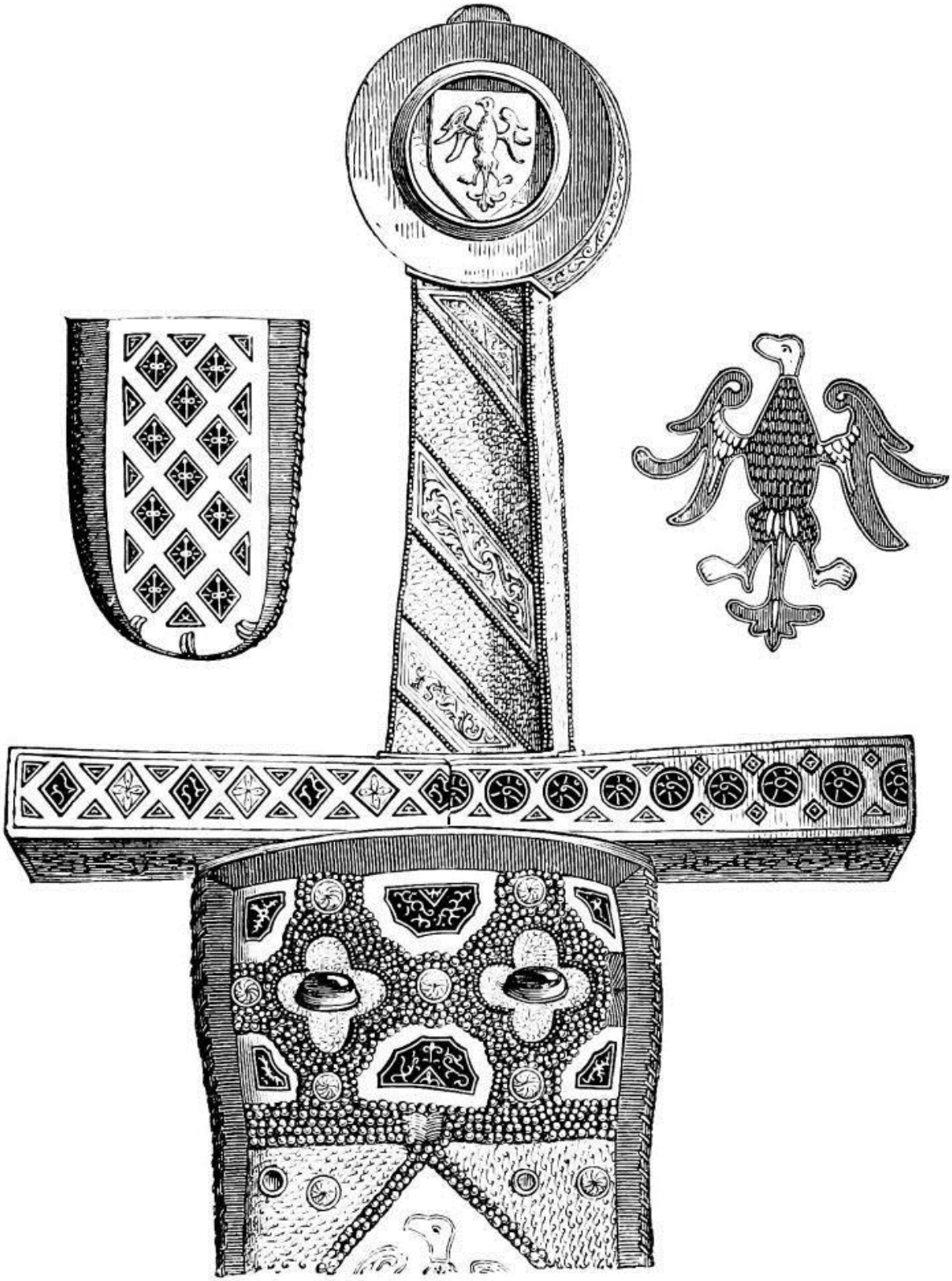


back

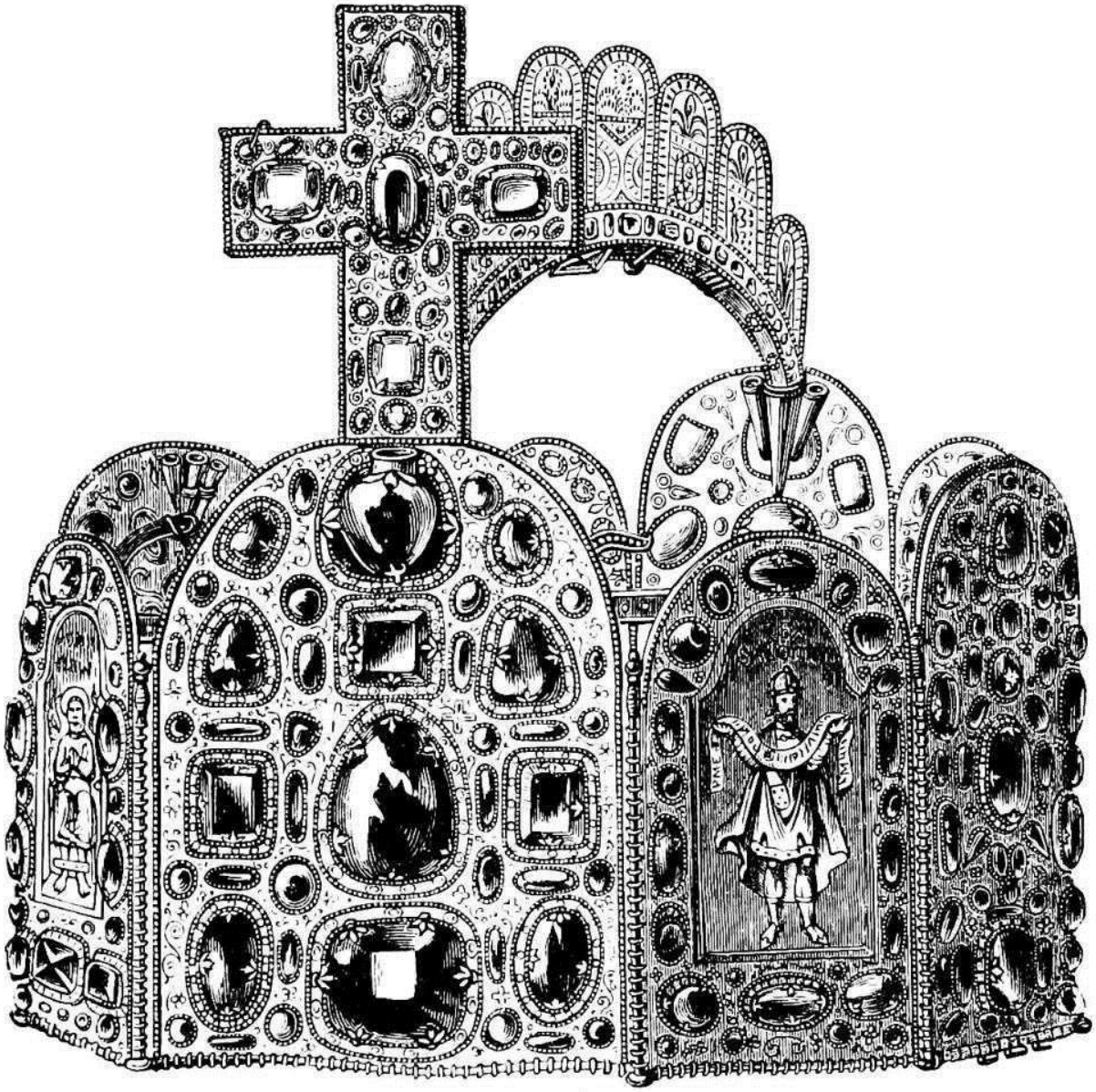
back



back

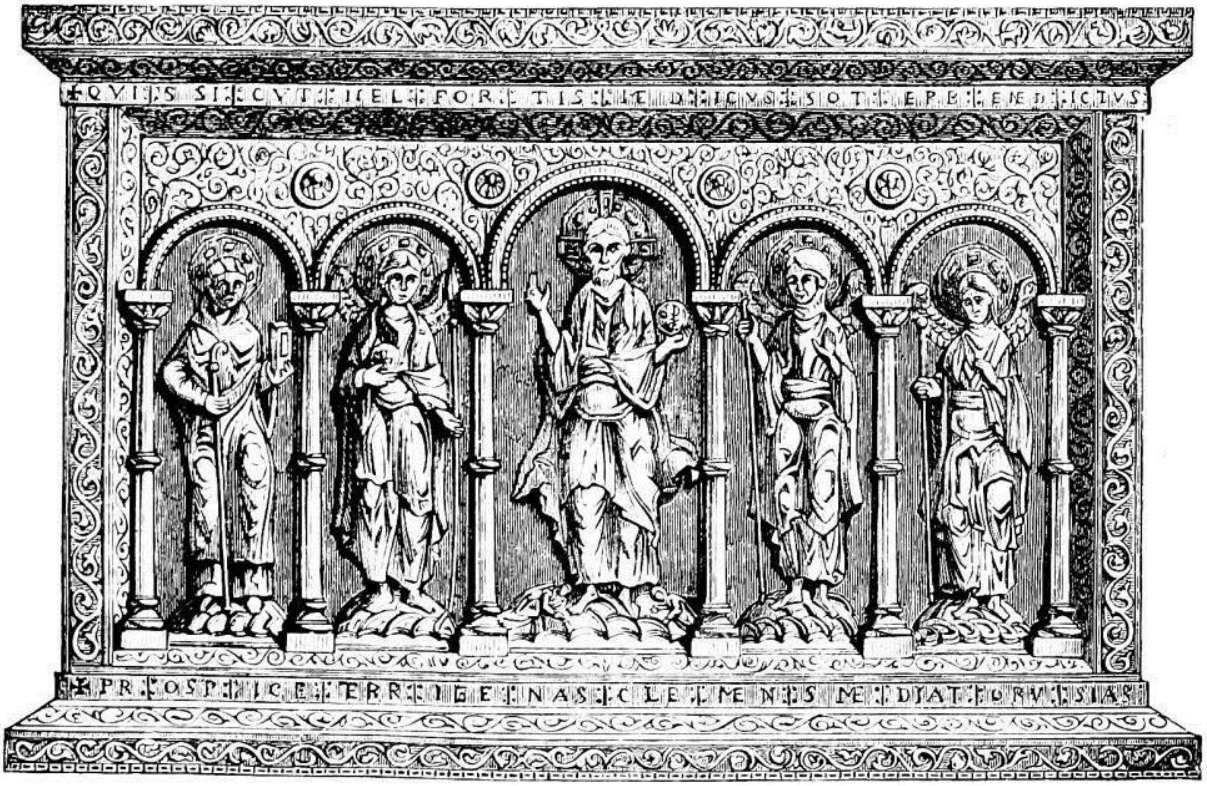


back



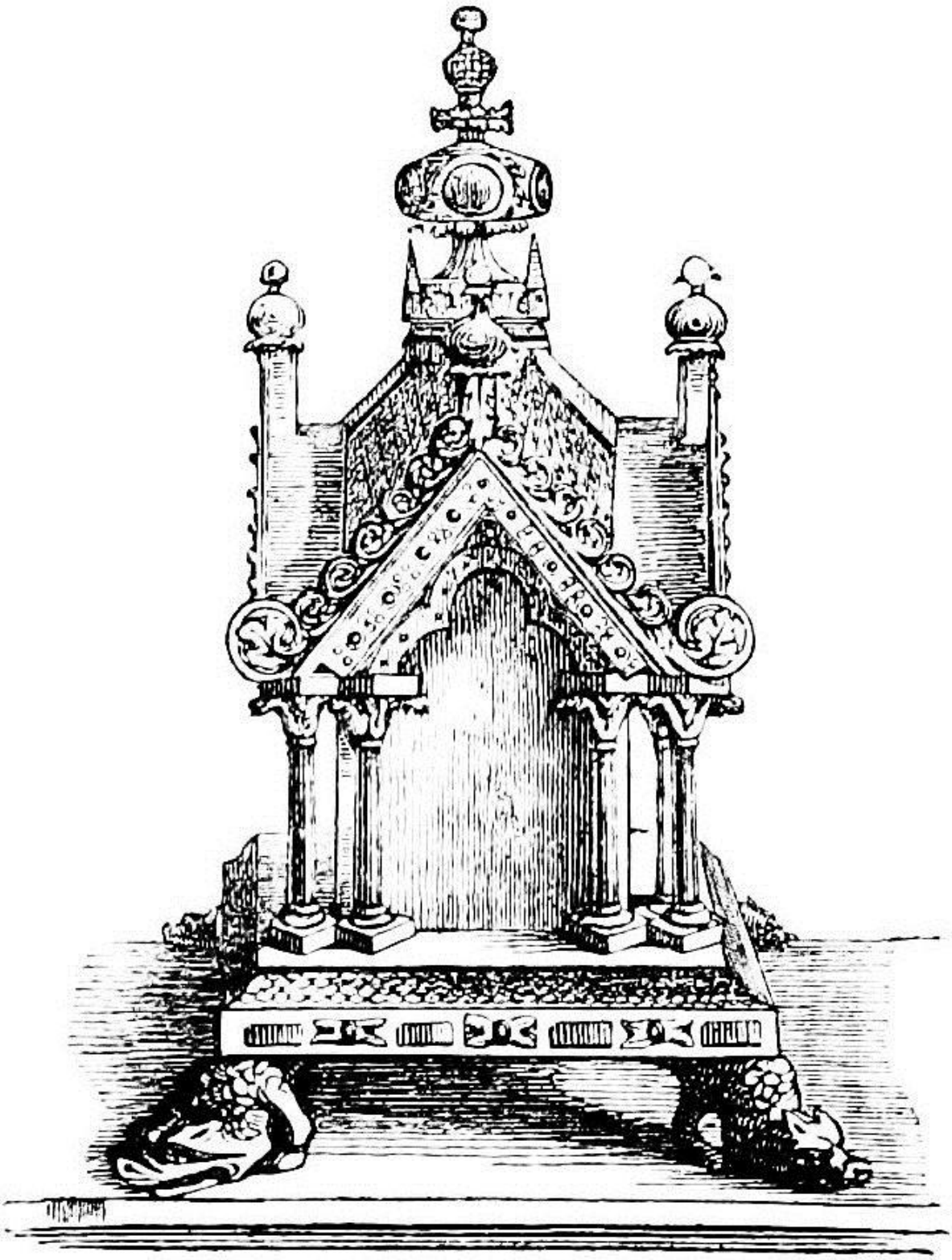
back

back

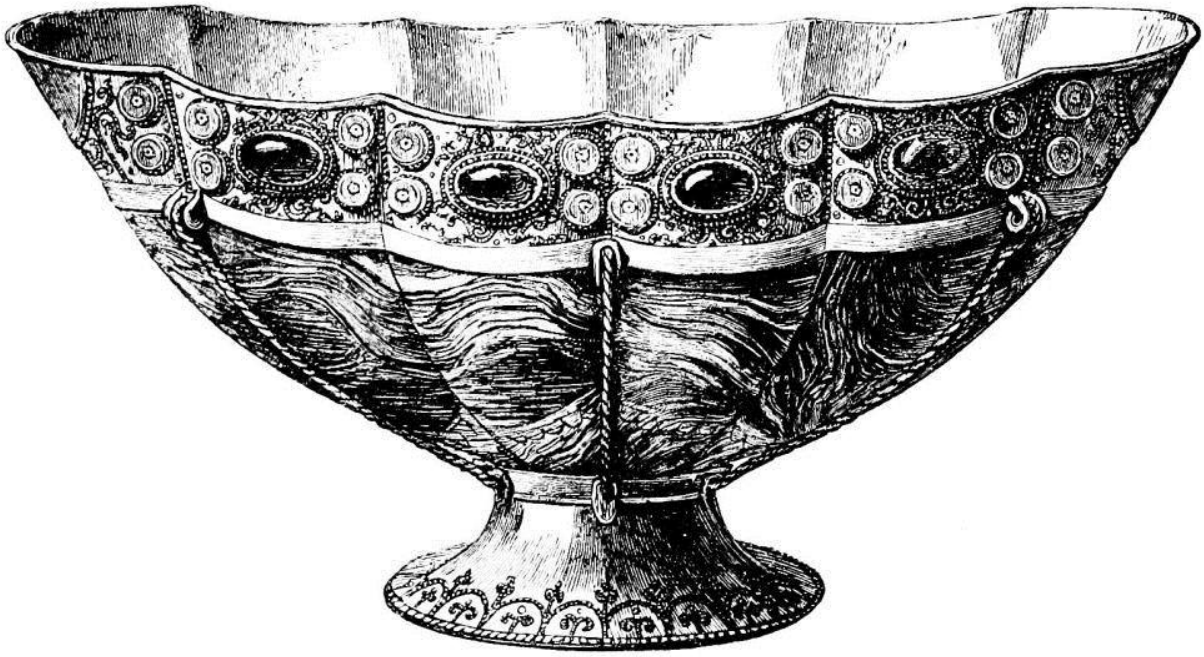

QVIS SICVT HEL FORTIS IEDICVS SOT EPB EMDICTVS
PROSPICE TERRIGENAS CLEMENS MEDIATORVSIAS

back

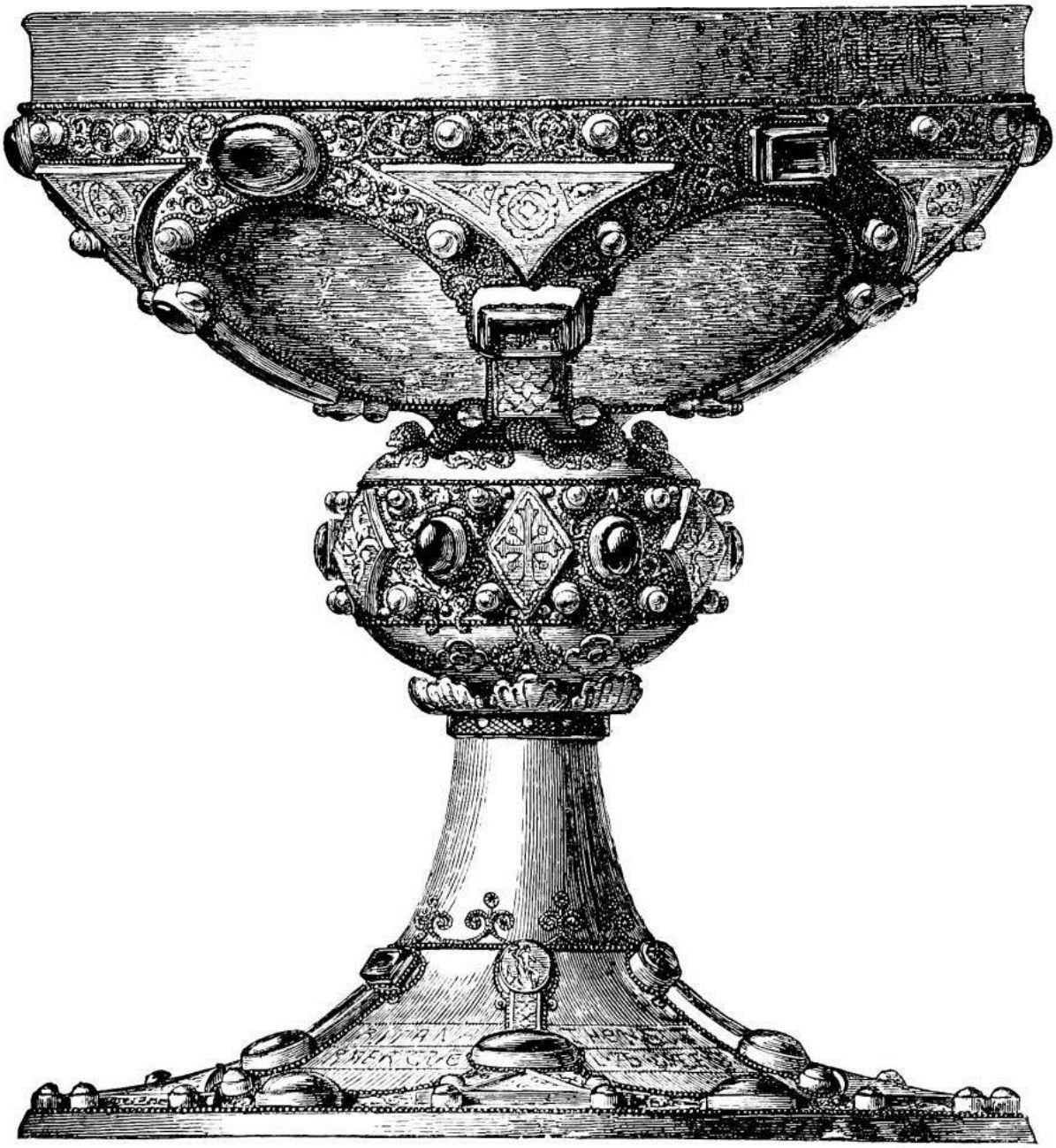
back



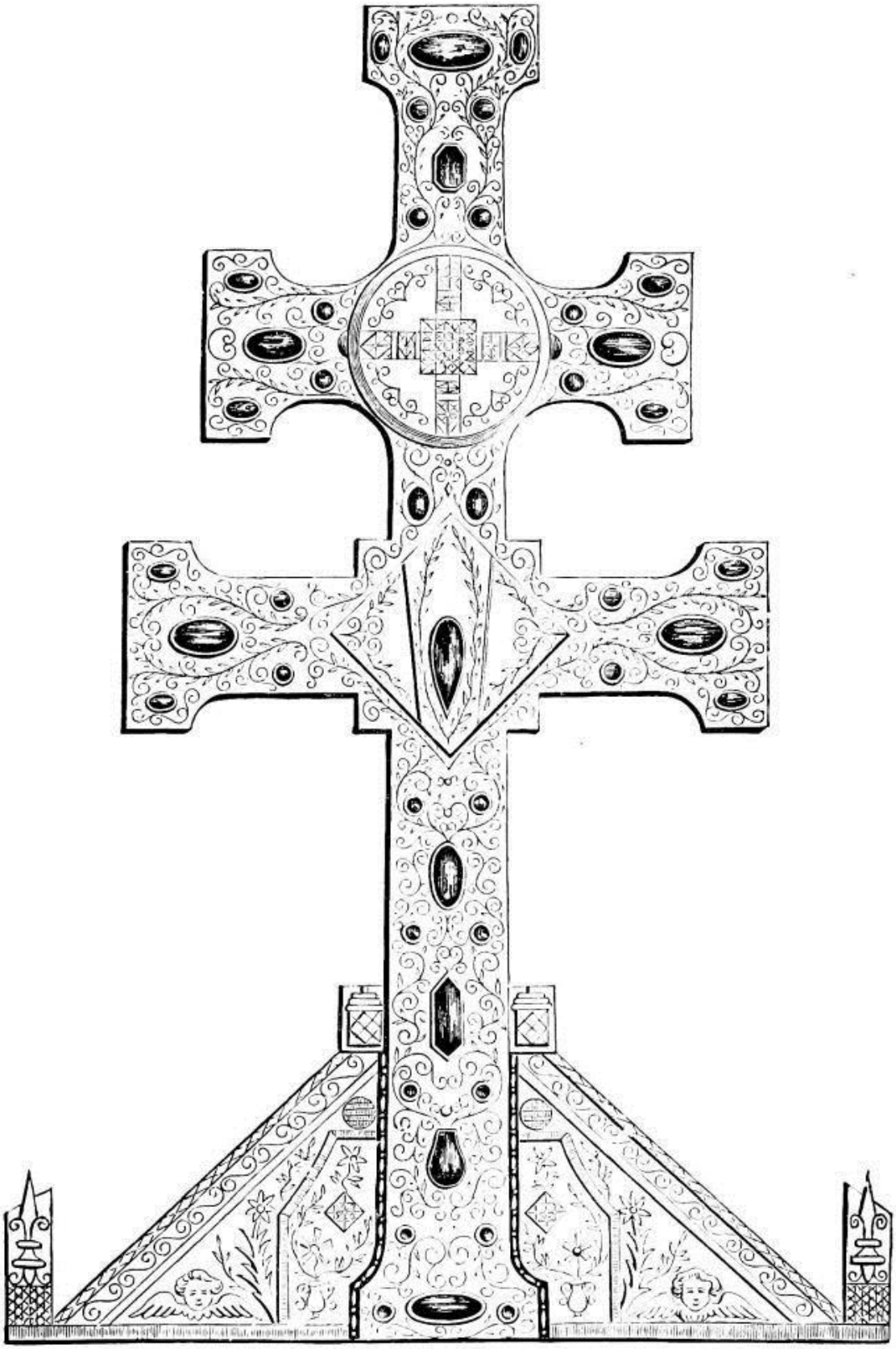
back



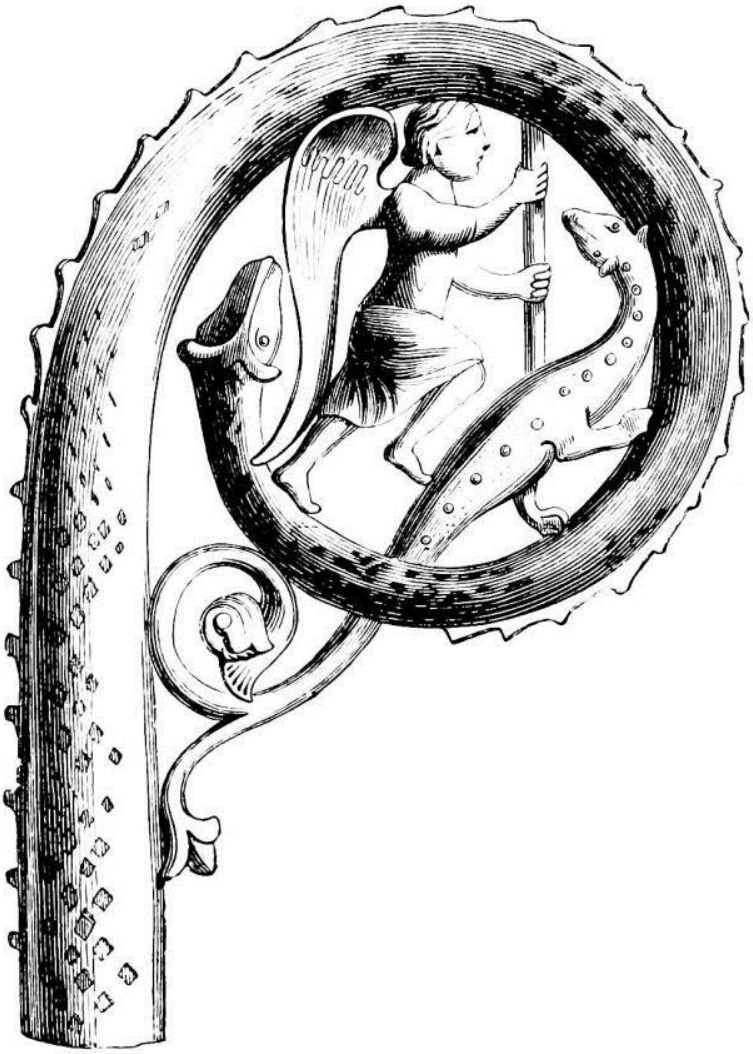
back



back



back



back

Charles roy de france
fils du roy Jehan donna
ce jouyau lan mil cc lxvii
le quart an de son regne

back

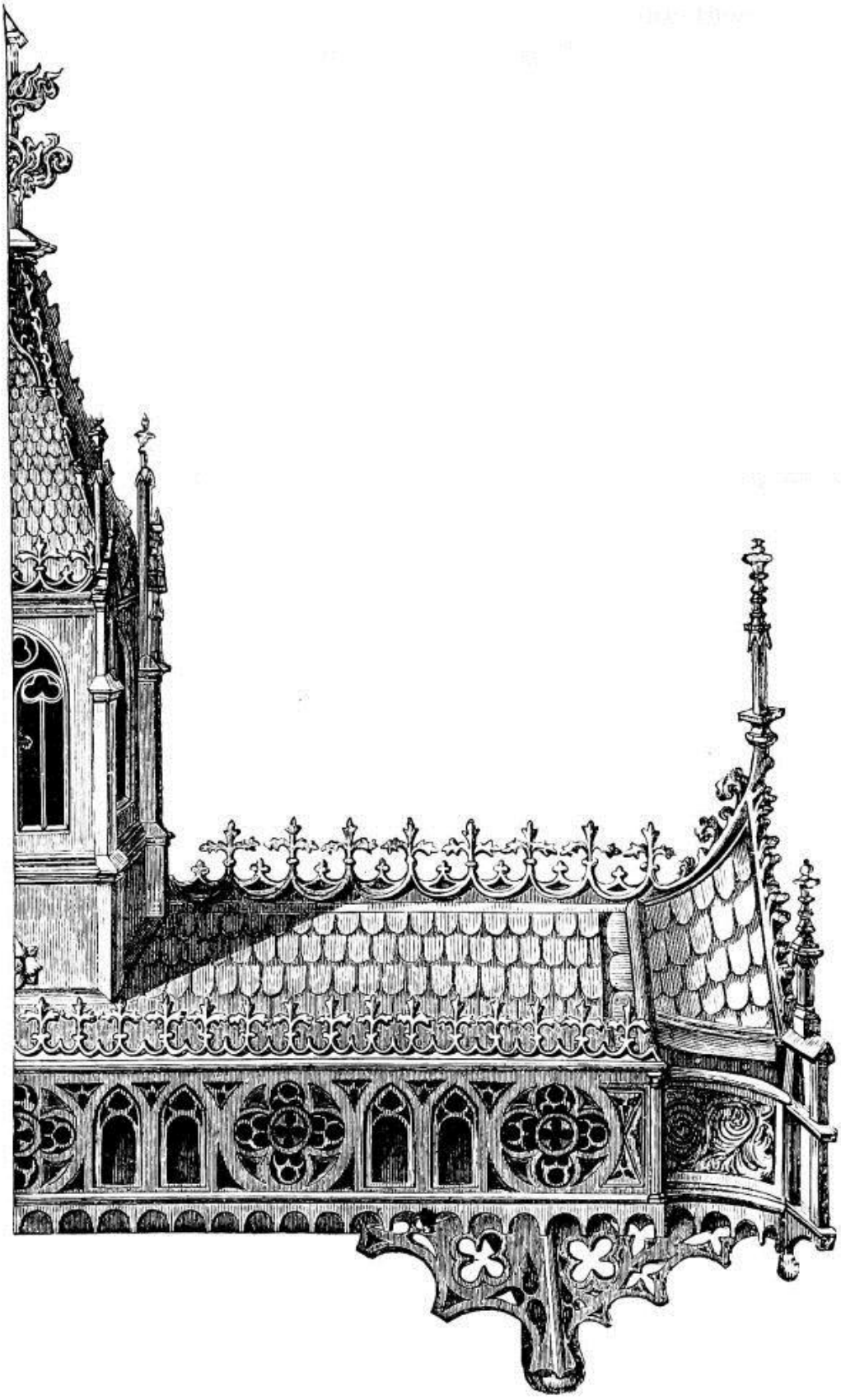
back

La Royne Jene a Eureux Roine de France et de Navarre Compaigne de

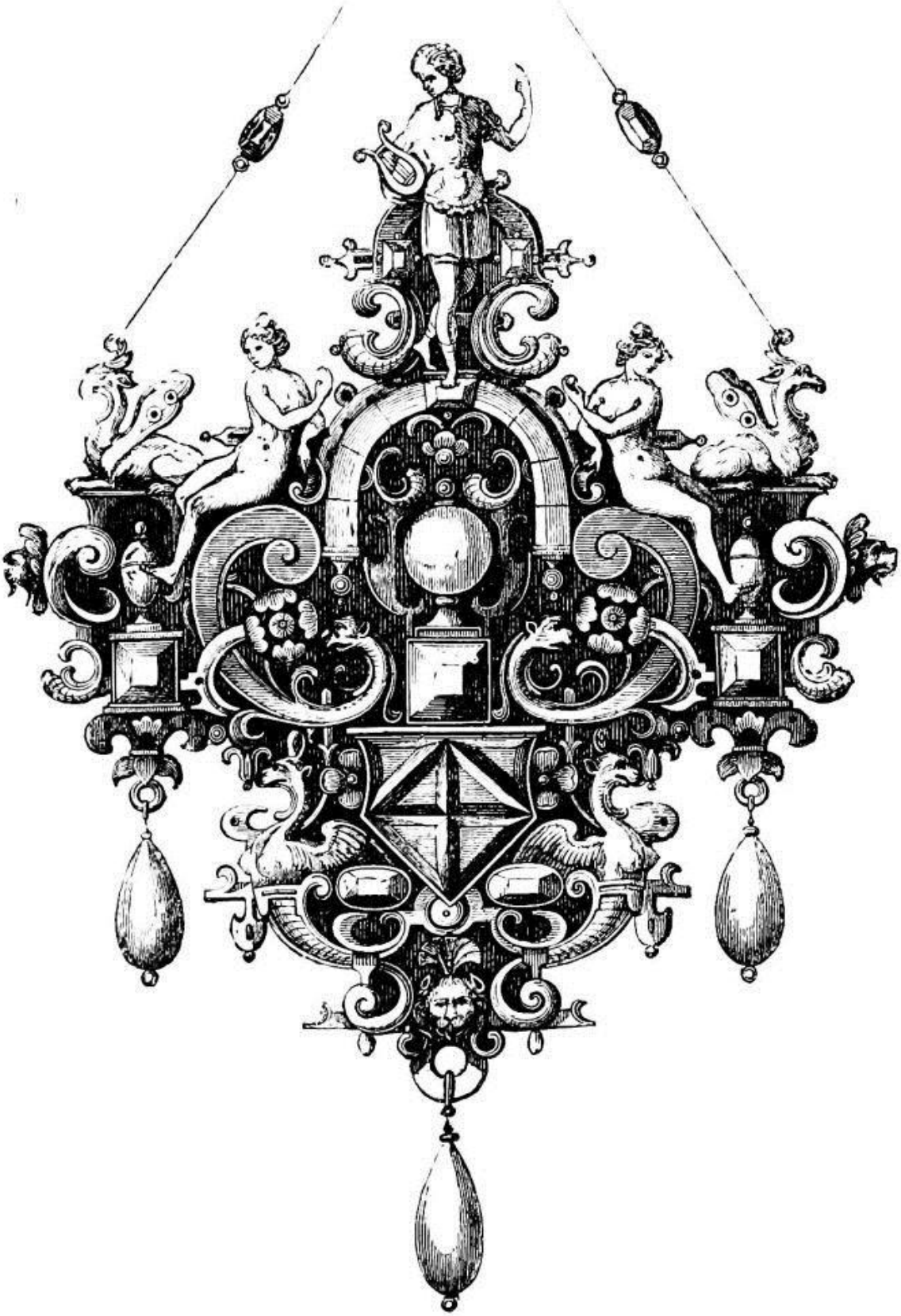
back

back

back



back



back

back

back

back

back

back

back

. 112.—Stamp of Lyons.

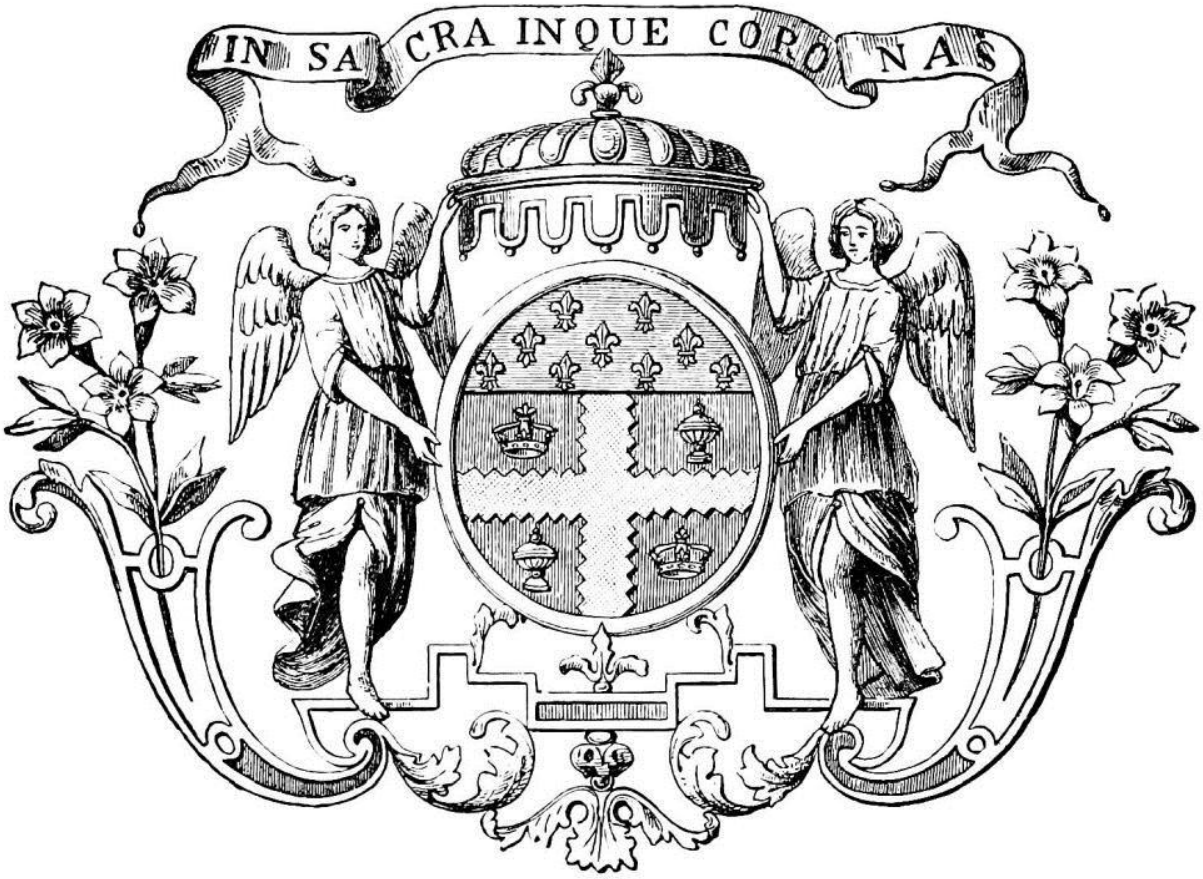
Fig. 113.—Stamp of Chartres.

. 114.—Stamp of Melun.

Fig. 116.—Ancient Corporate Seal of the Goldsmiths of Paris.

Fig. 115.—Stamp of Orléans.

back



back

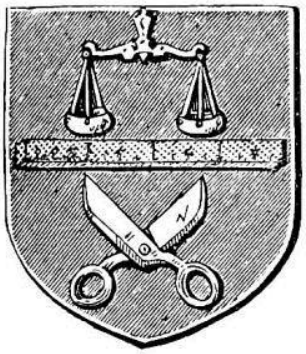


Fig. 118.

Fig. 119.

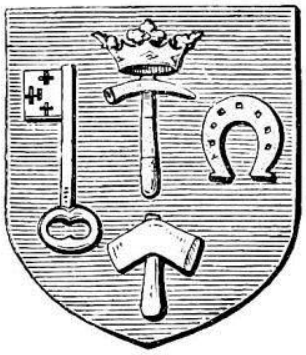


Fig. 120.

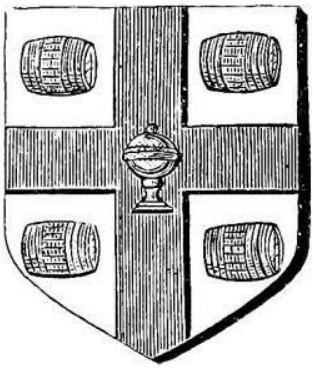


Fig. 121.

Fig. 122.

back

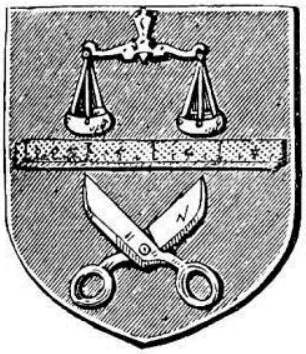


Fig. 118.

Fig. 119.

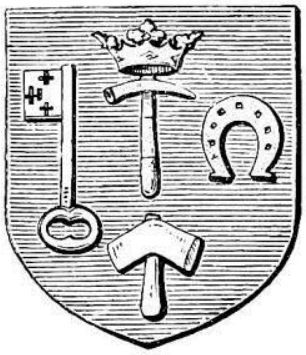


Fig. 120.

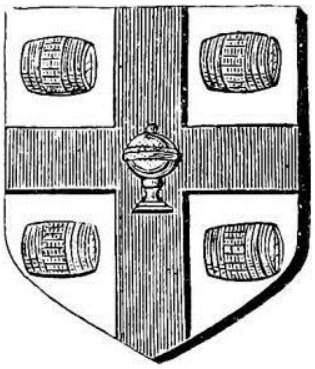
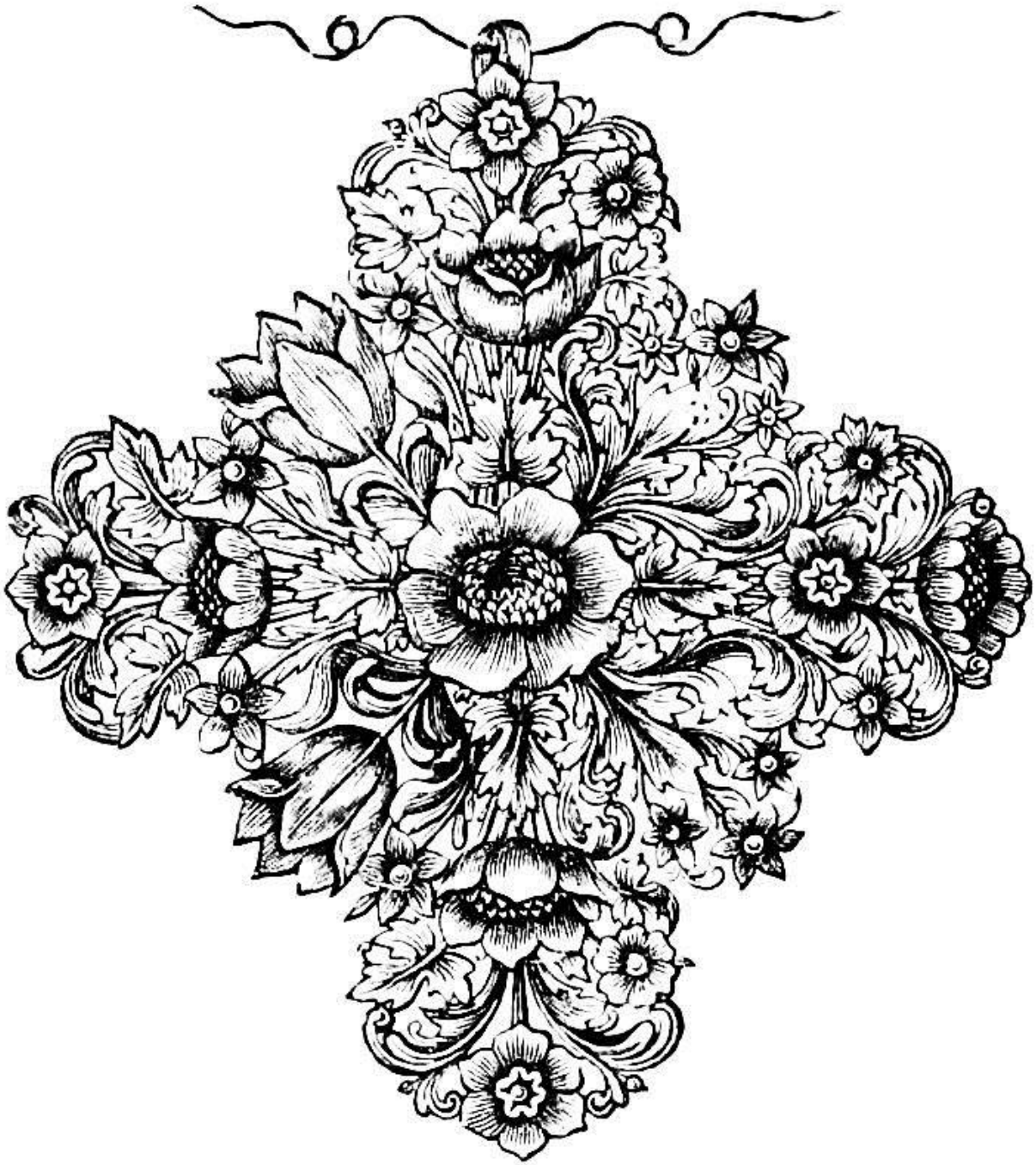


Fig. 121.

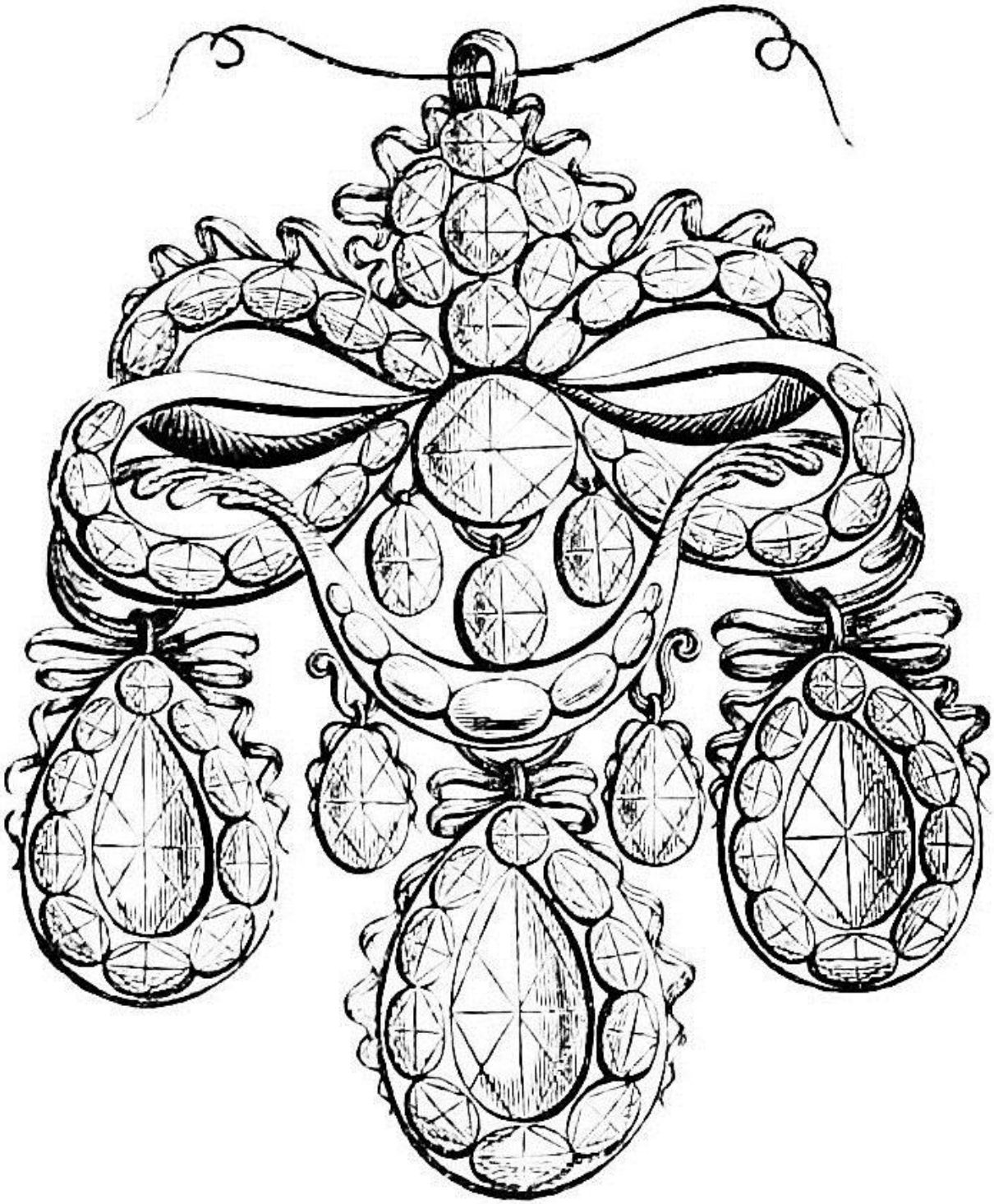
Fig. 122.

back

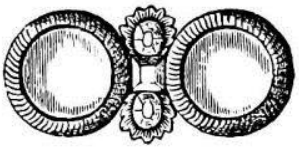
back

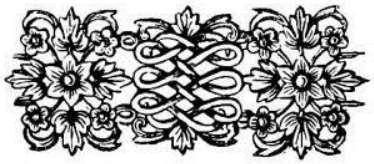


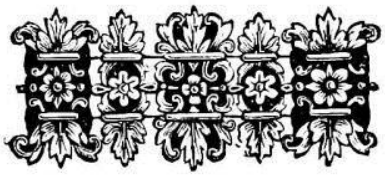
back



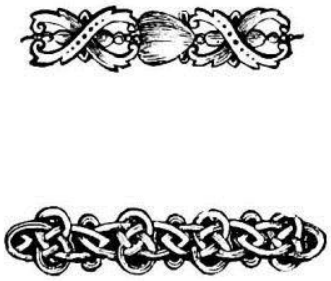
back

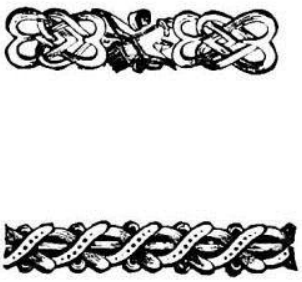






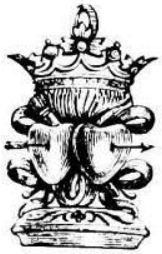
back





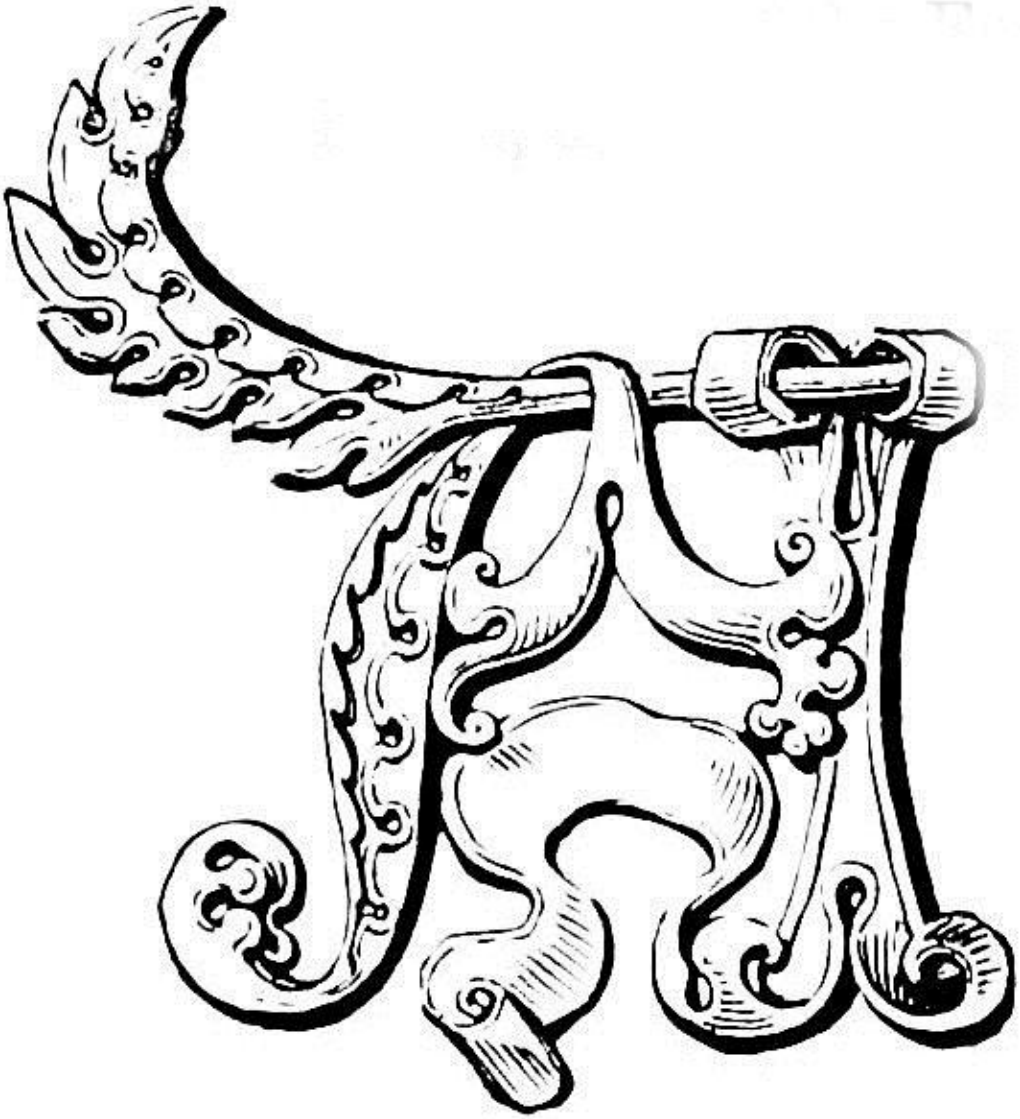
Figs. 132 to 136.—Rings.

back

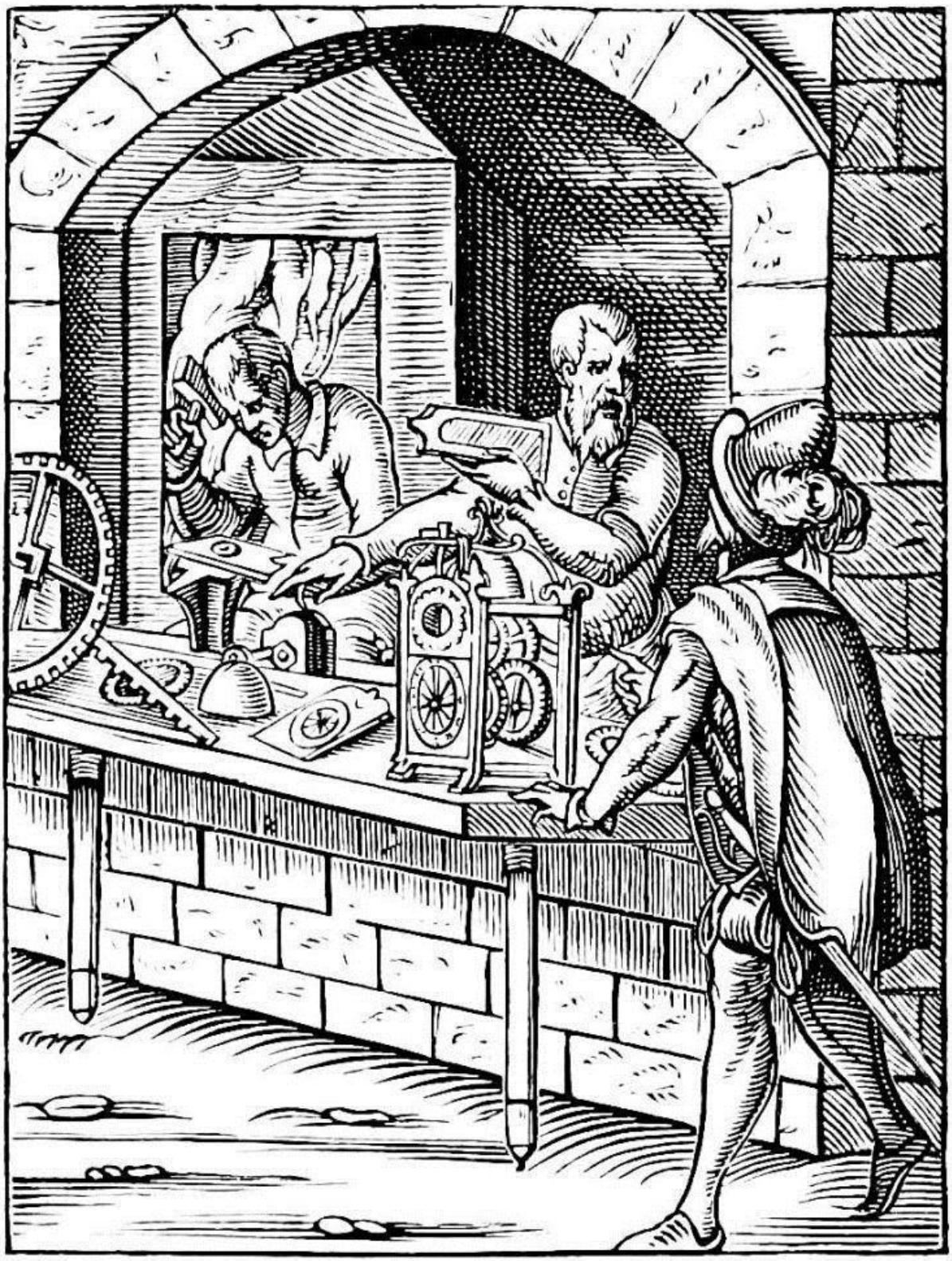


back

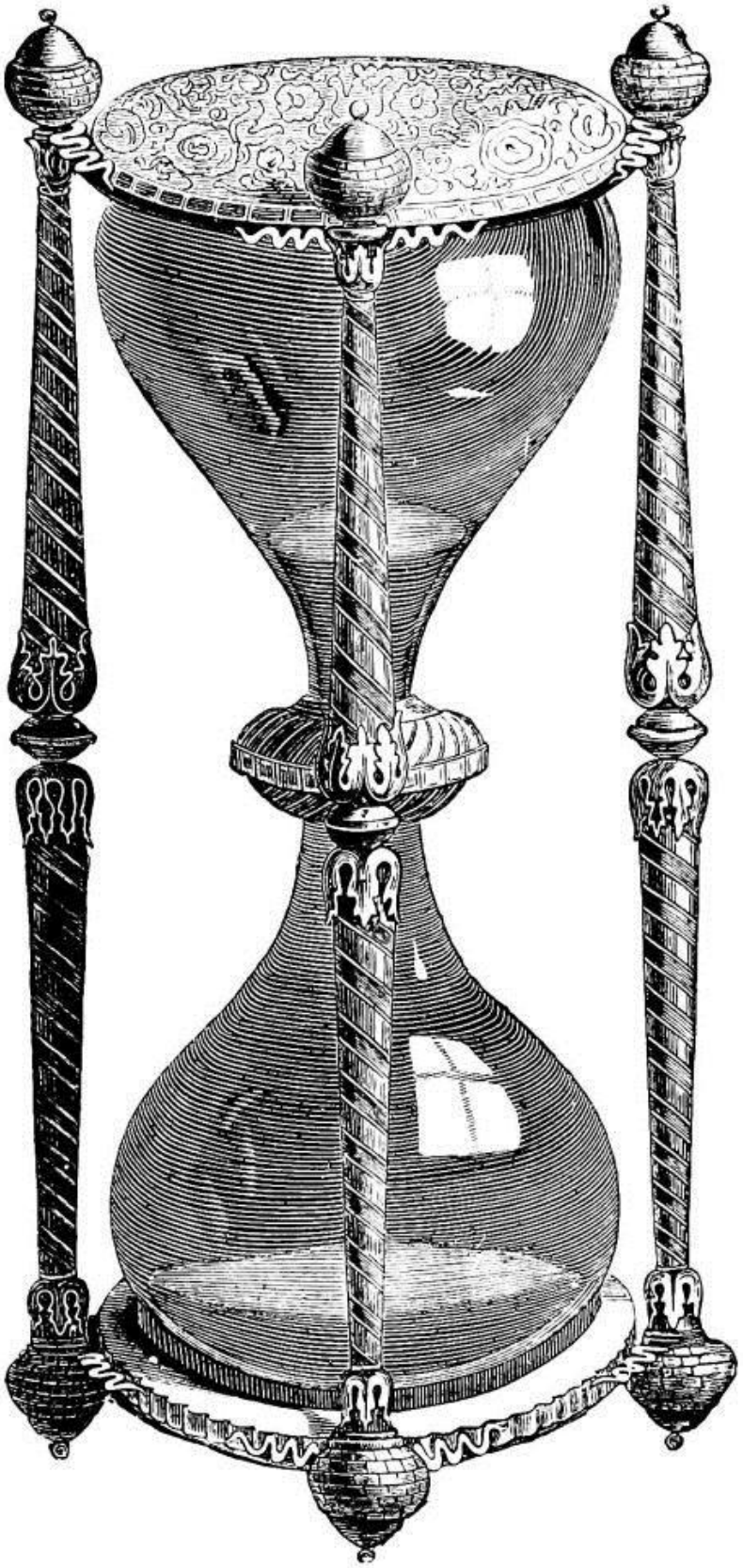
back



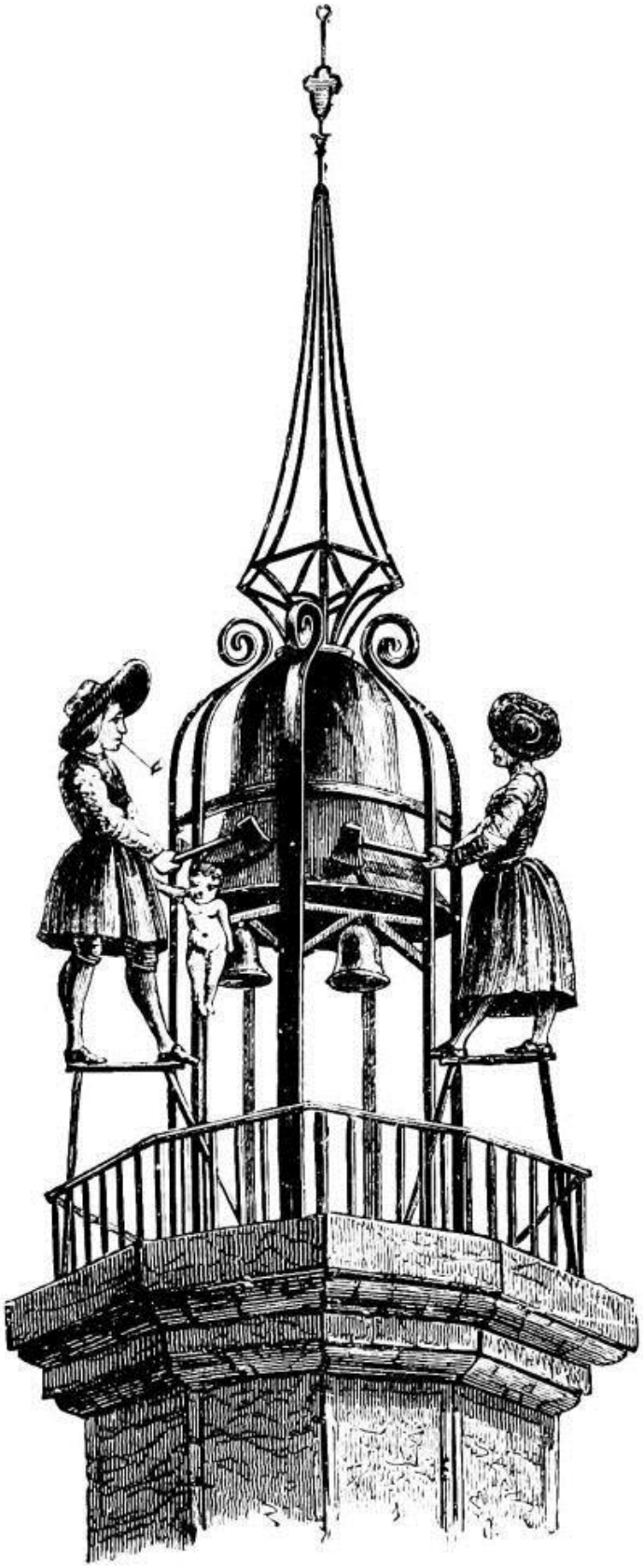
back



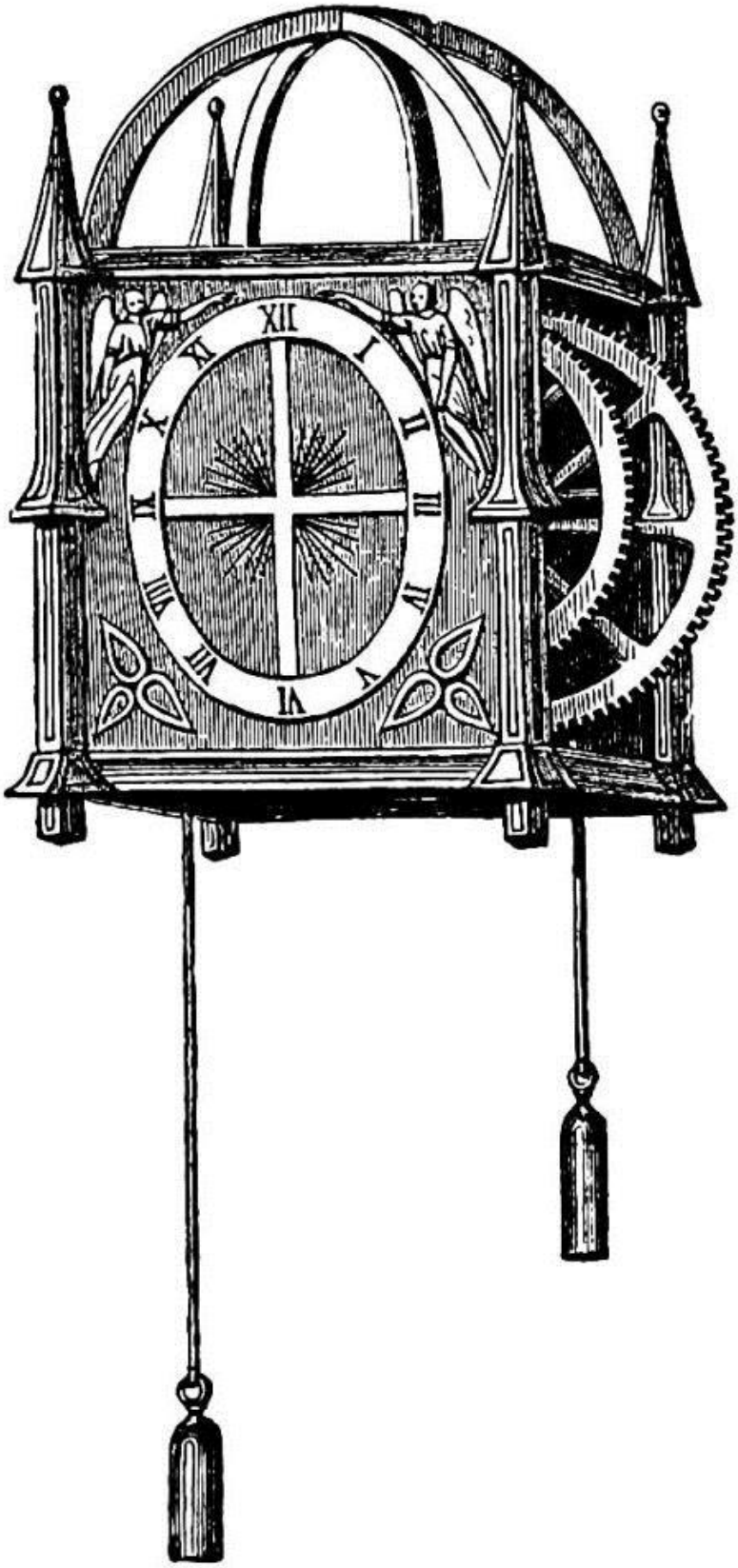
back



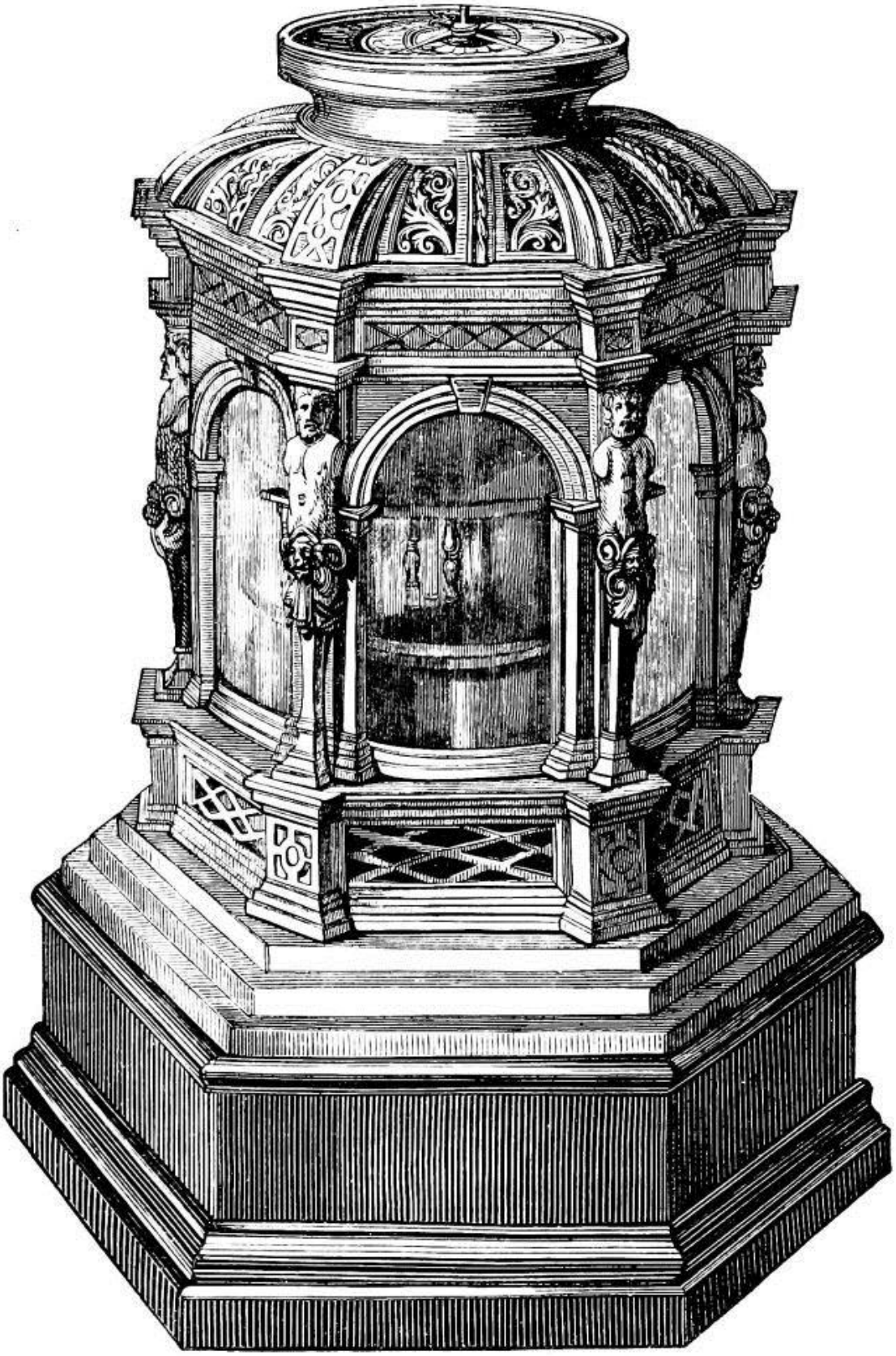
back



back

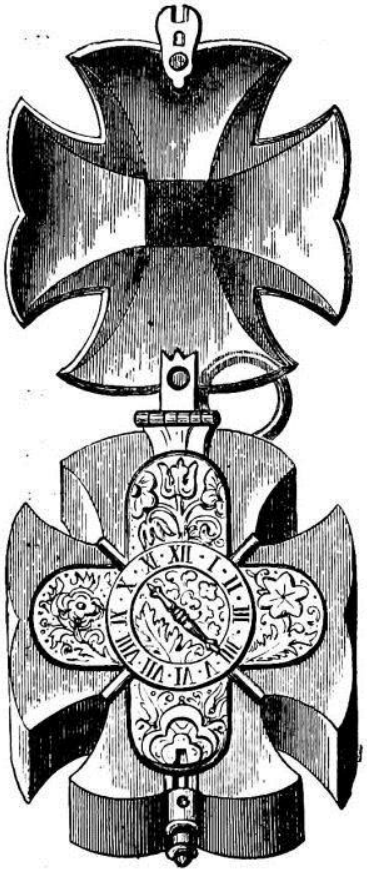


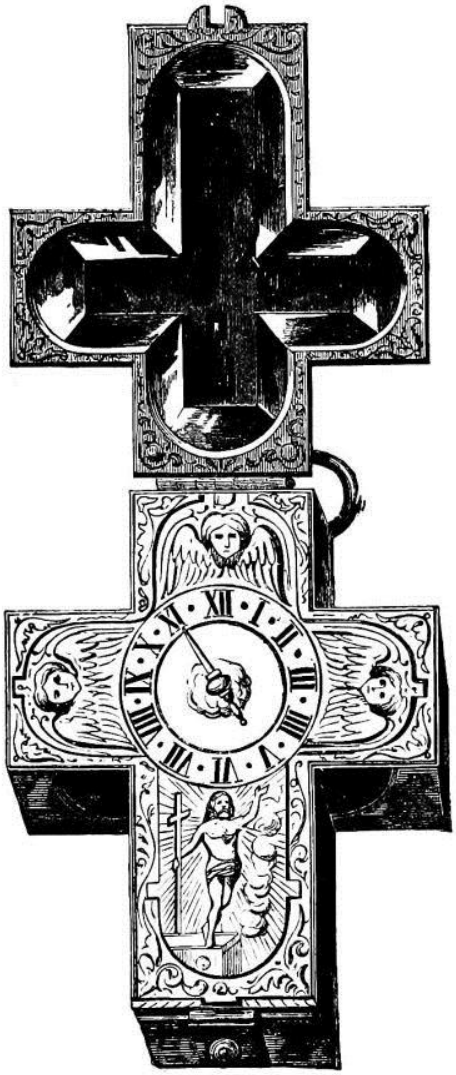
back

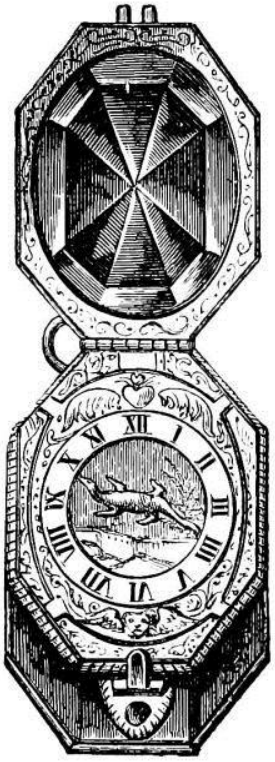


back

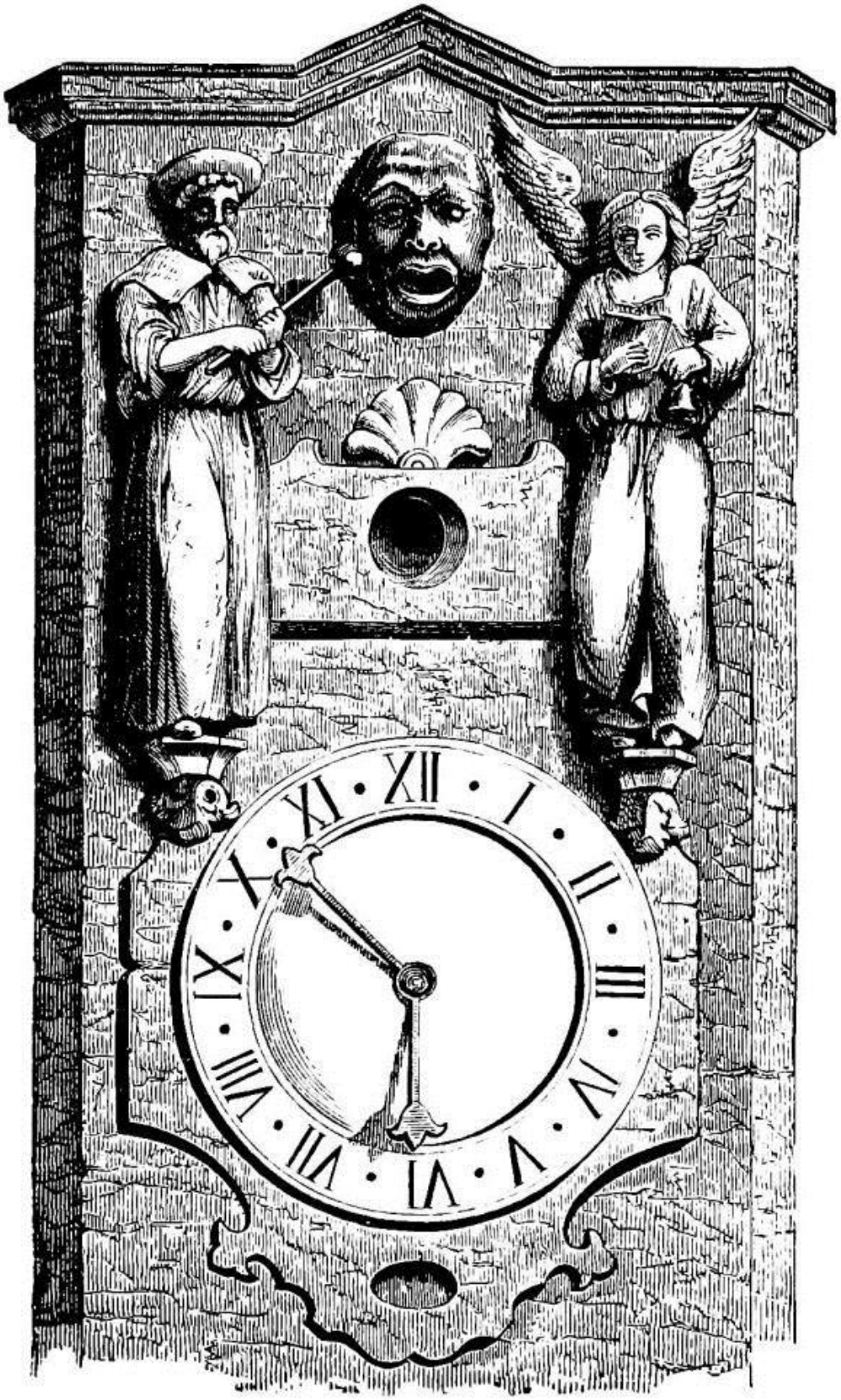
back



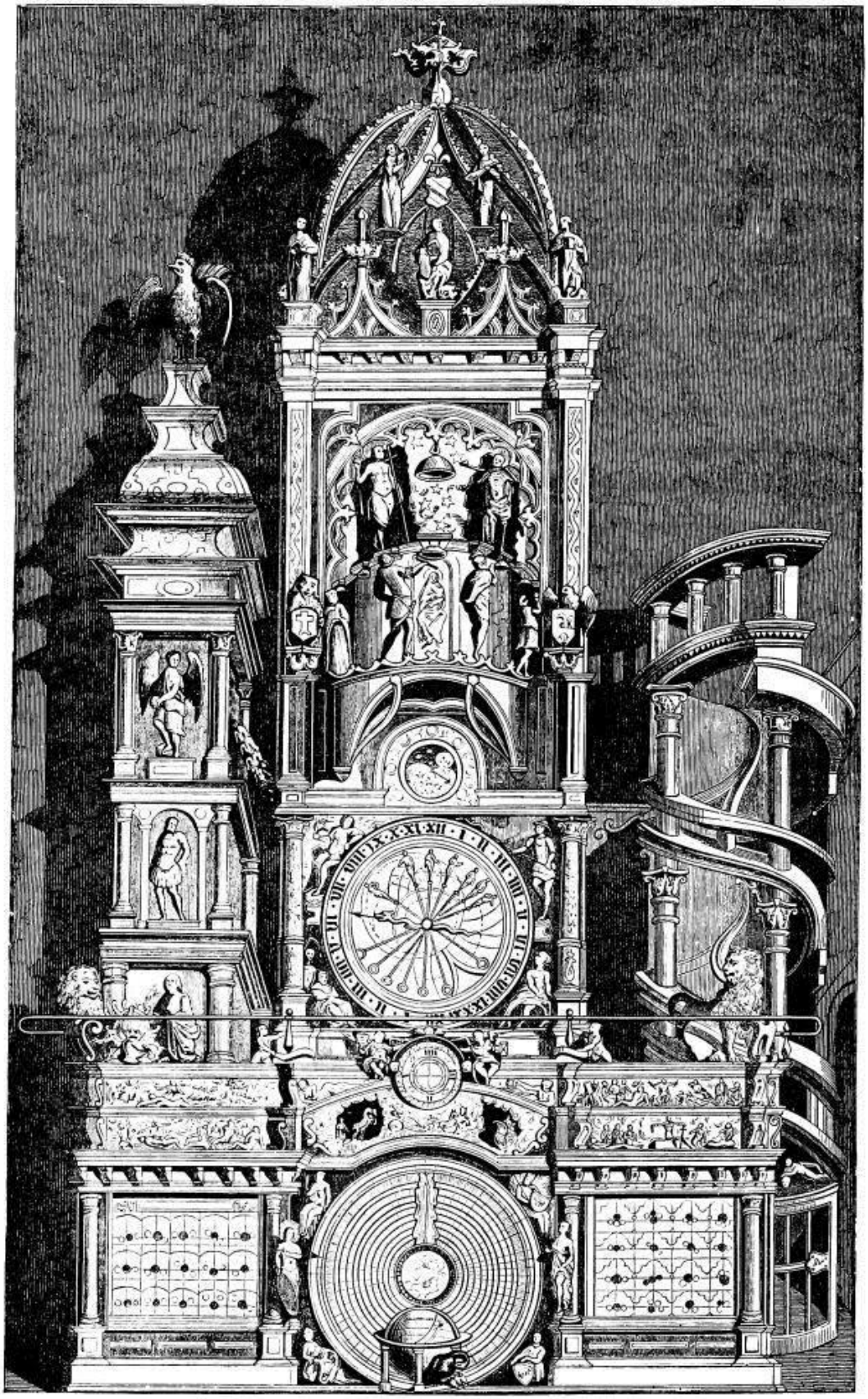




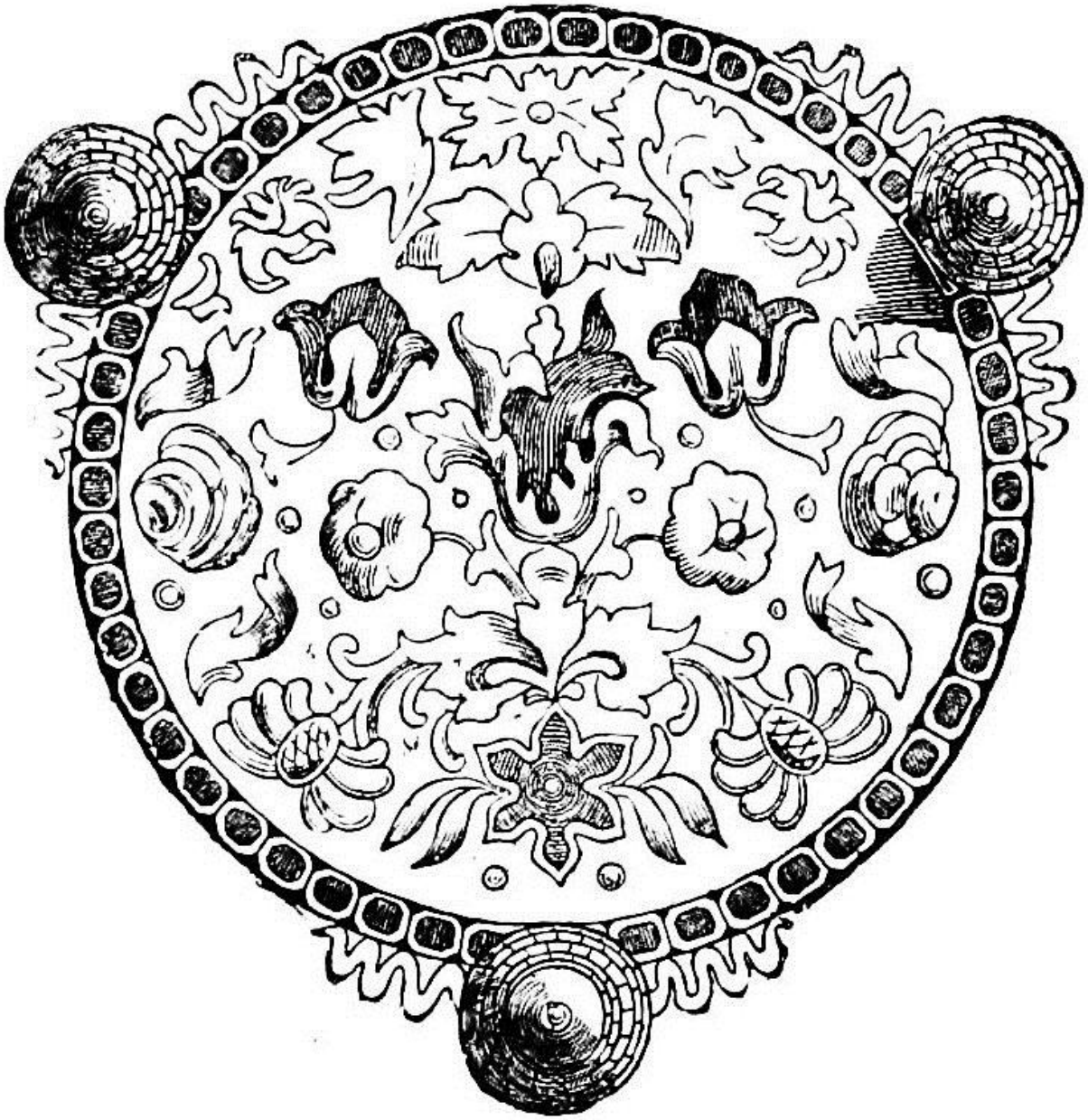
back



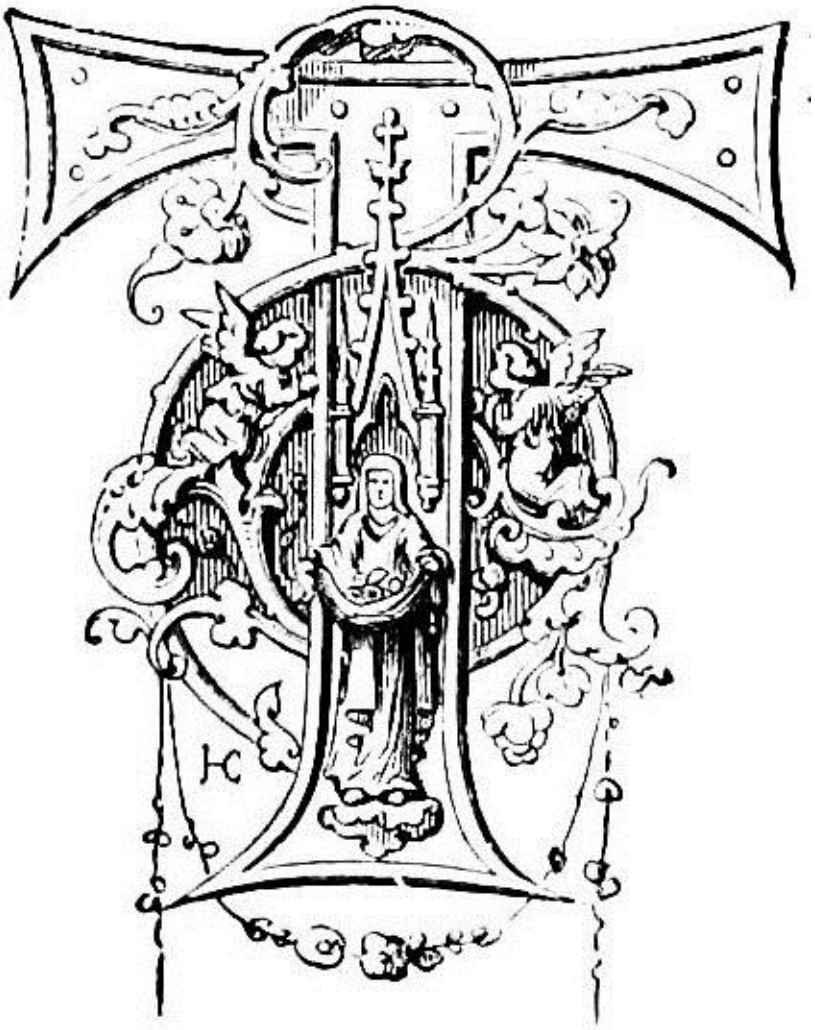
back



back



back



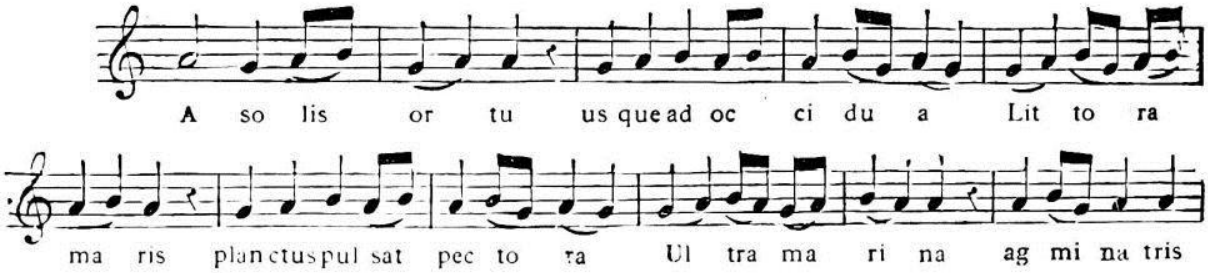
back

A SOLIS ORTV
V squetadoccidua
L ittore maris
P lanctuspulsatpectora
V ltrae marina
A gminatristitia

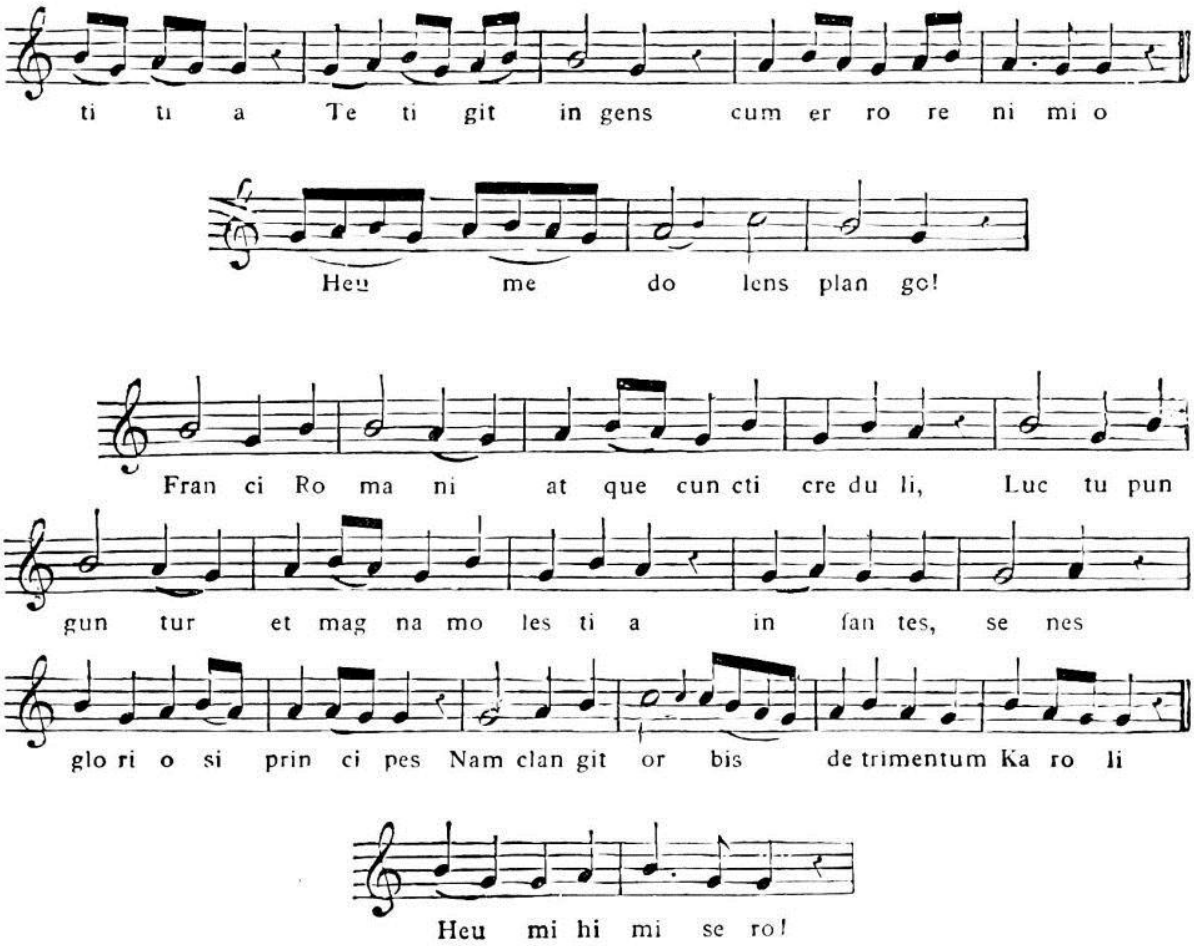
T etigitingens
C umerrore nimio
H eu me dolensplango;

E nenciromani
A tquectincticreduli
L uctupunguntur
E tmagnamolestia
I nfantes senes
G loriosiprincipes
N aclangitorbis
D &rimentumkaroli
Heumichimisero ;

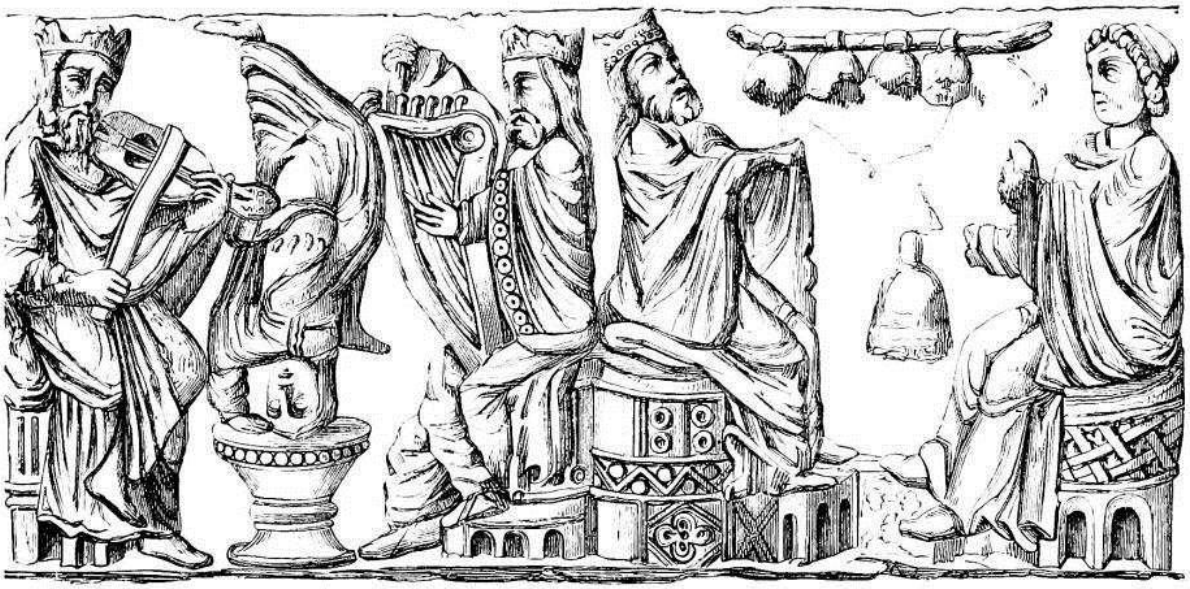
back


A so lis or tu us que ad oc ci du a Lit to ra
ma ris plan ctus pul sat pec to ra Ul tra ma ri na ag mi na tris

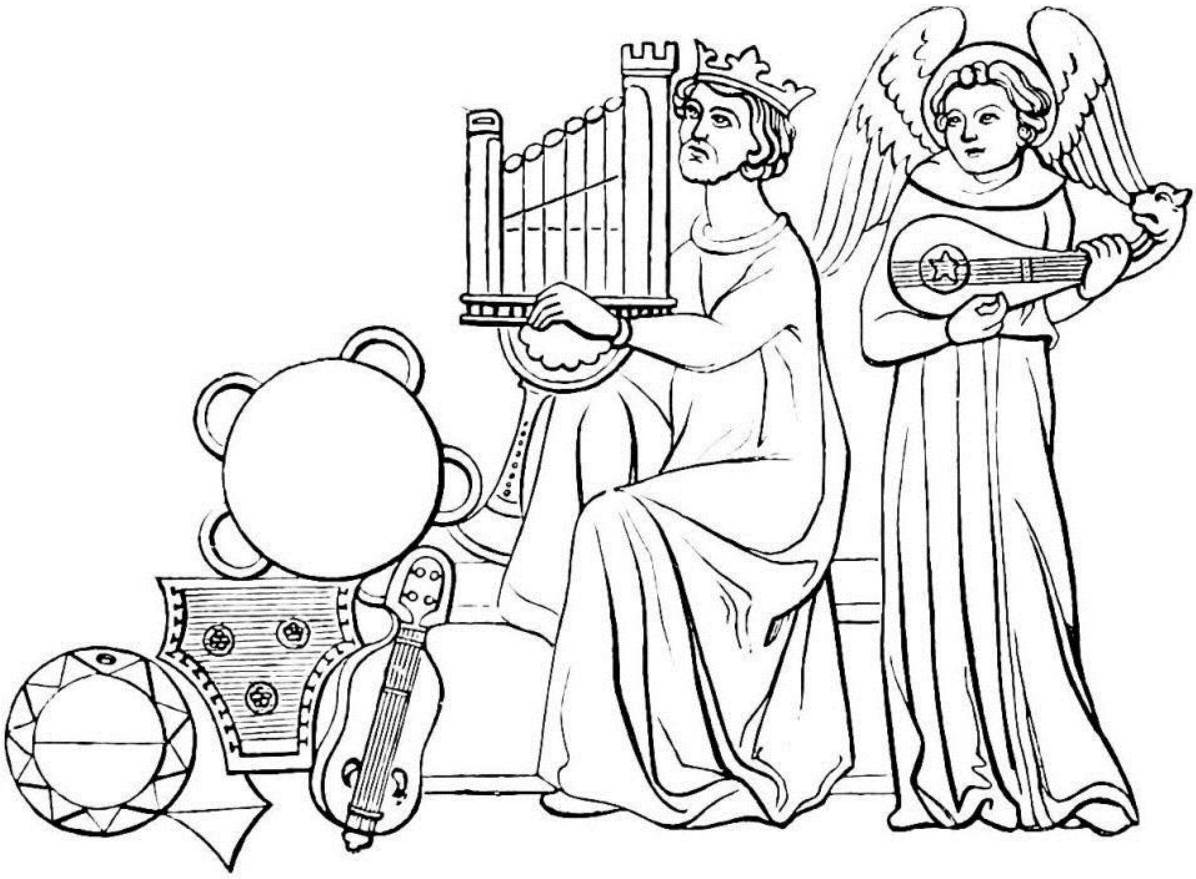
back


ti tu a Te ti git in gens cum er ro re ni mi o
Heu me do lens plan go!
Fran ci Ro ma ni at que cun cti cre du li, Luc tu pun
gun tur et mag na mo les ti a in fan tes, se nes
glo ri o si prin ci pes Nam clan git or bis de trimentum Ka ro li
Heu mi hi mi se ro!

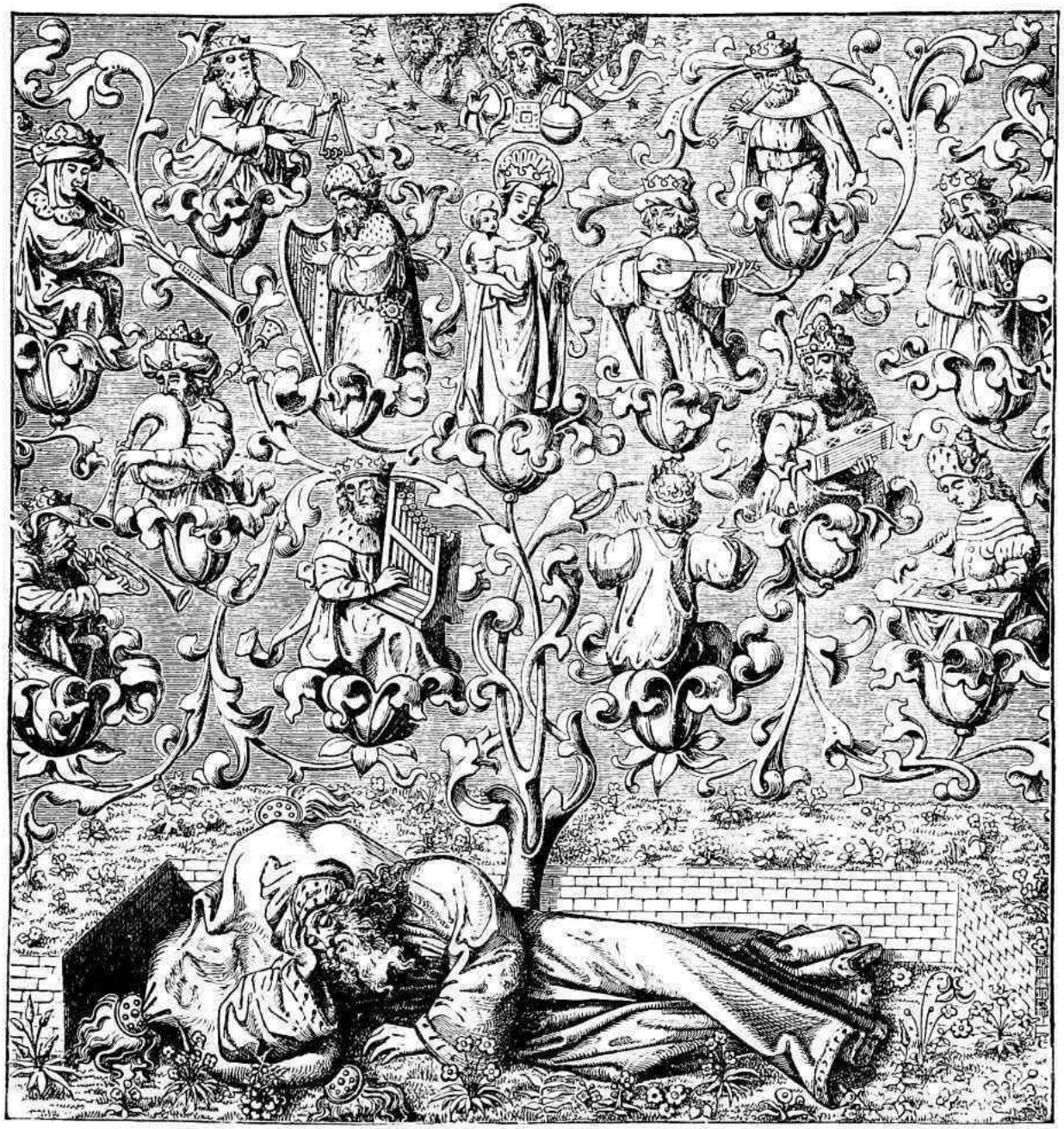
back



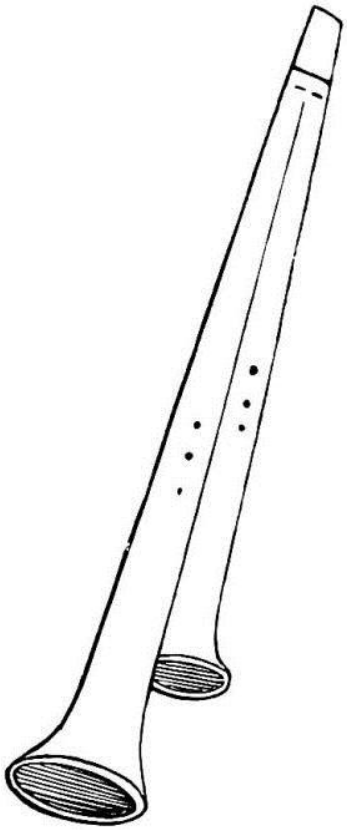
back



back

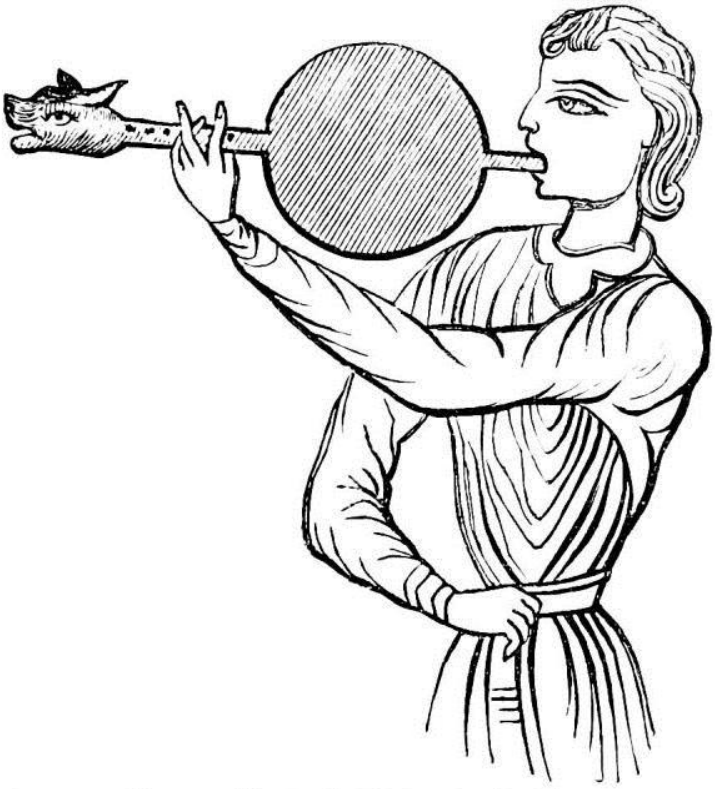


back



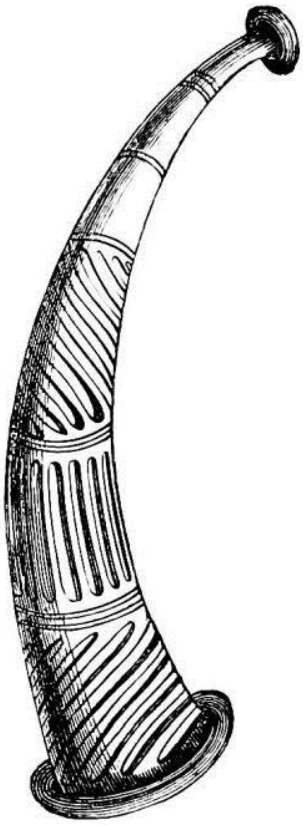
back

back

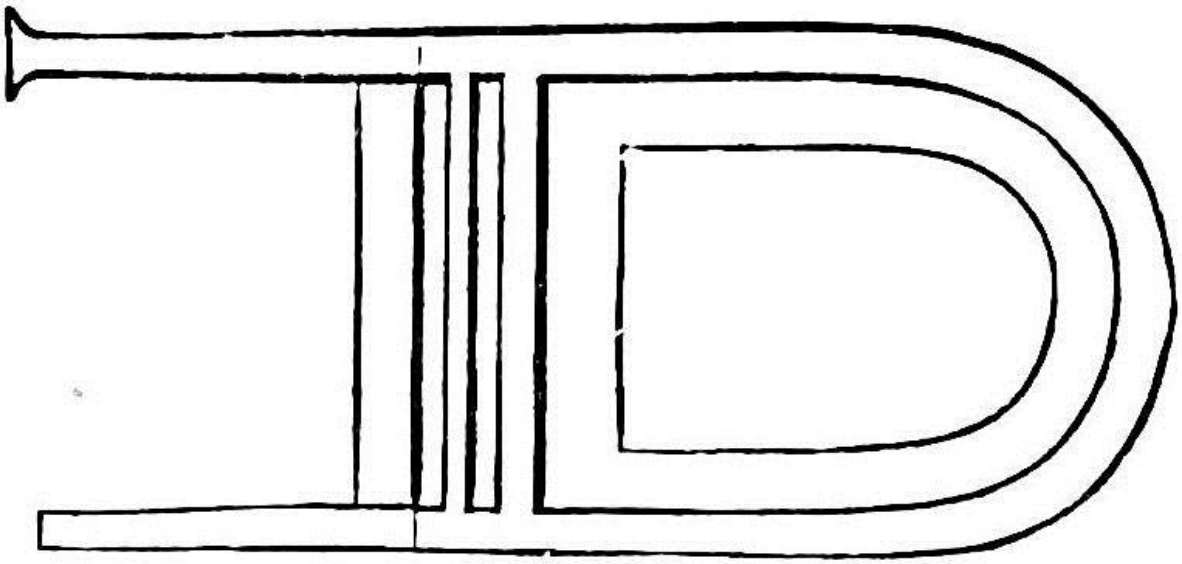


back

back

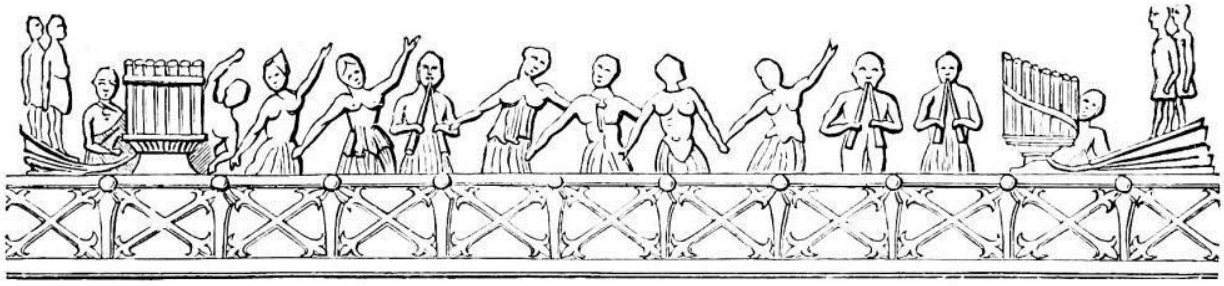


back

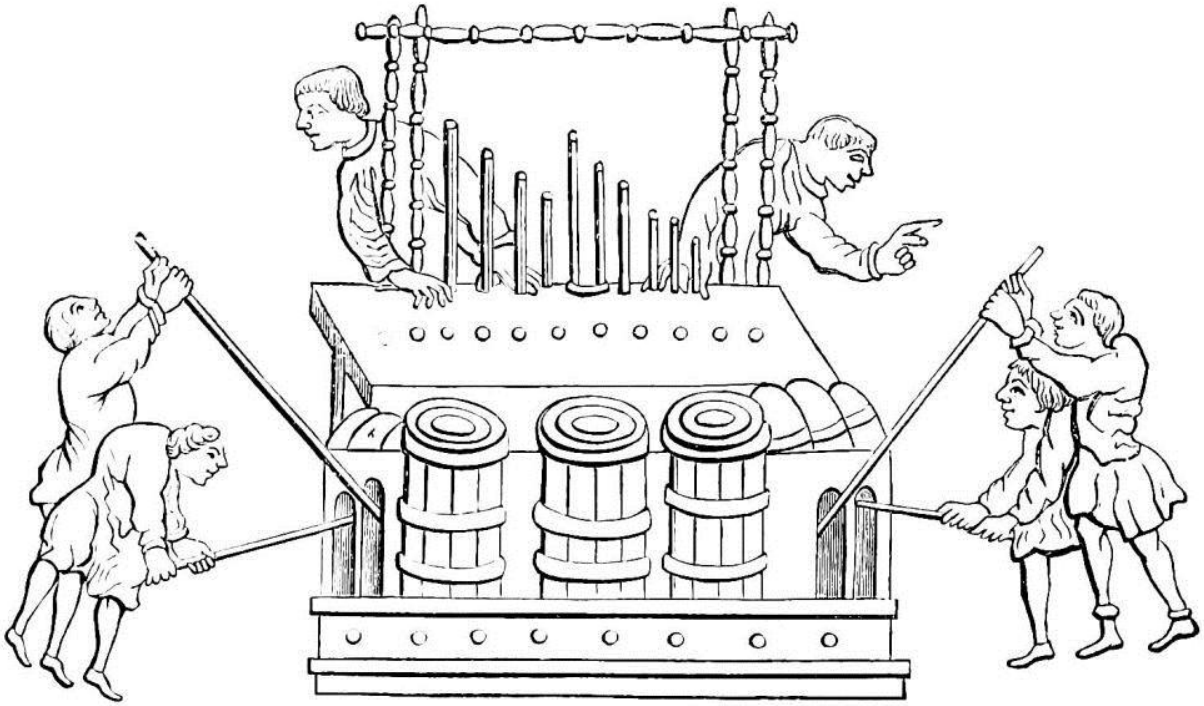


back

back

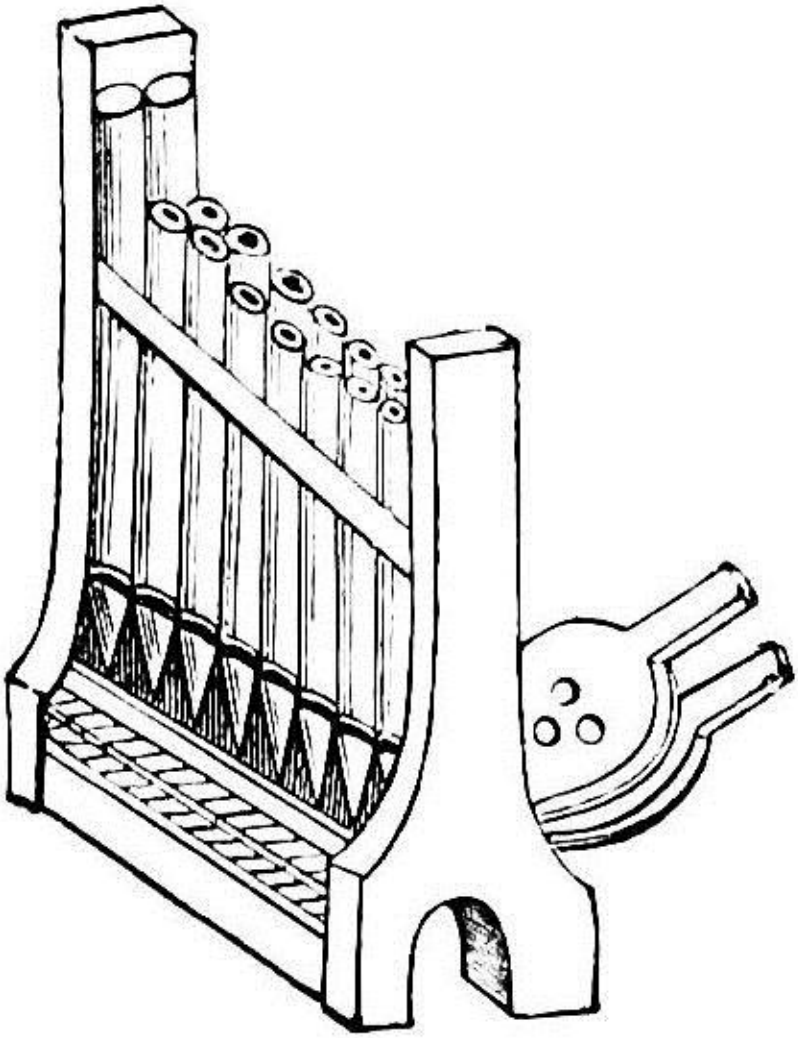


back

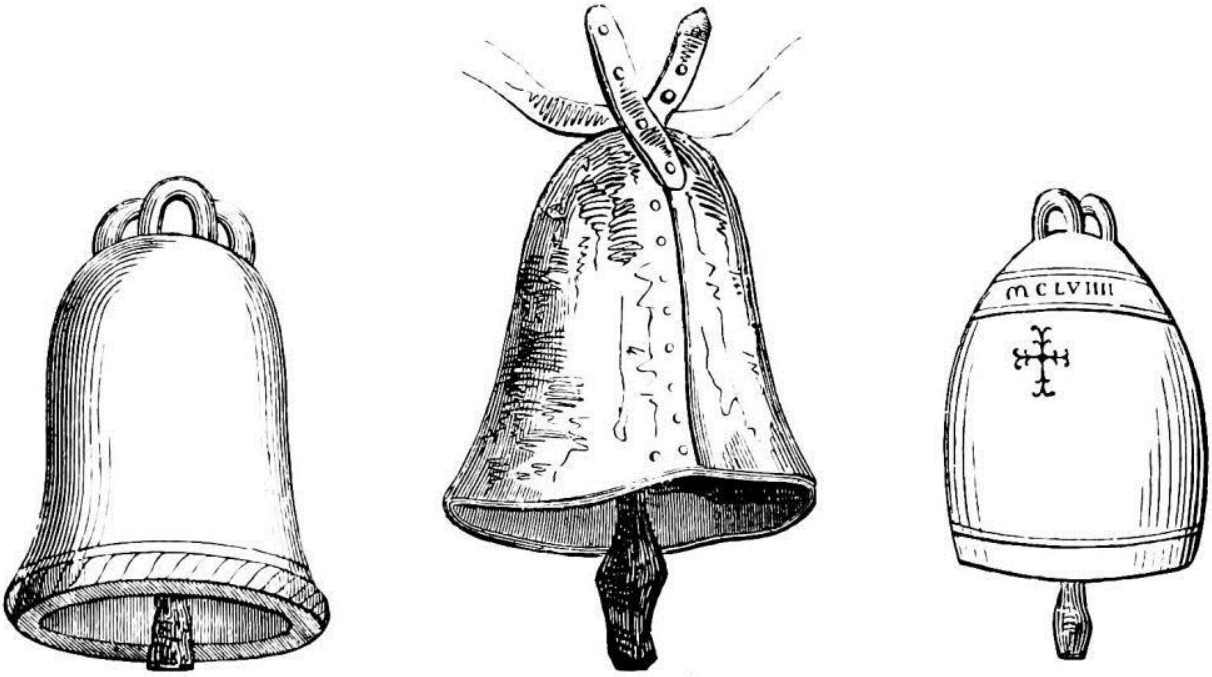


back

back

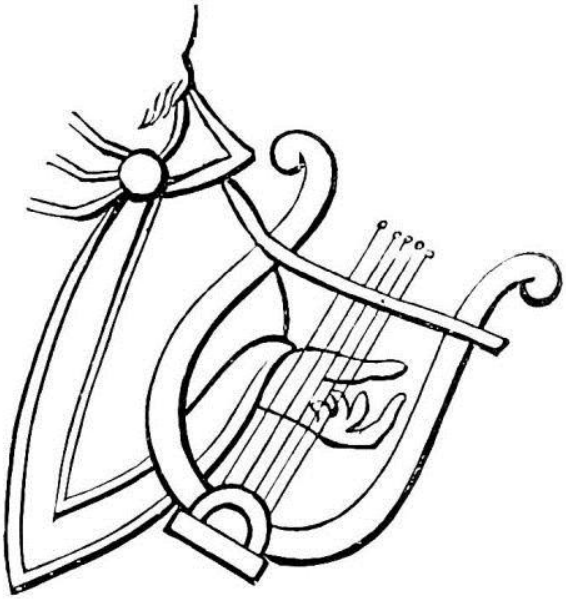


back



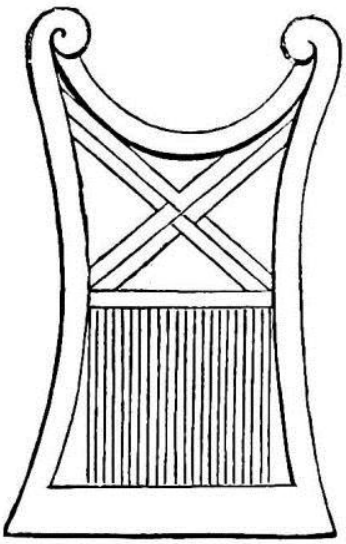
back

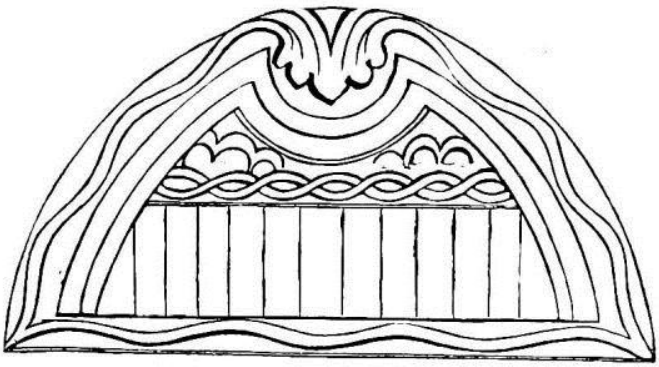
back



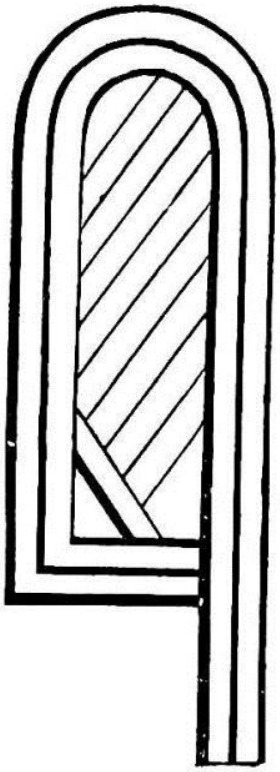
back

back



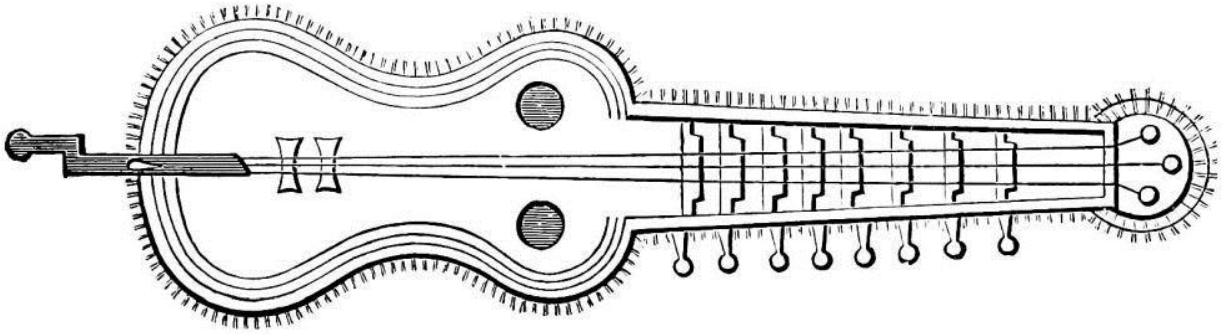


back

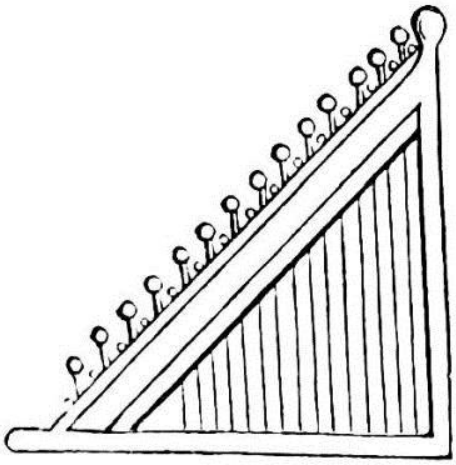


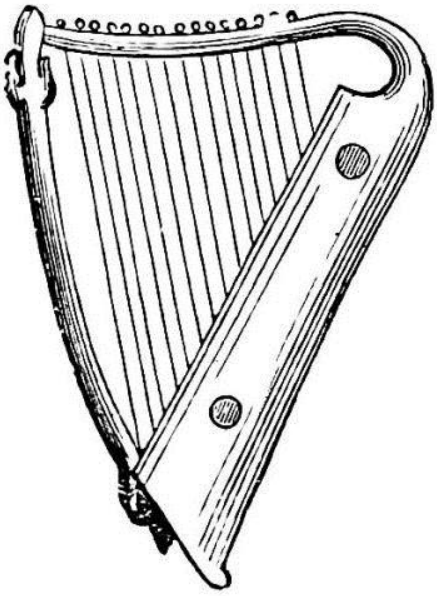
back

back

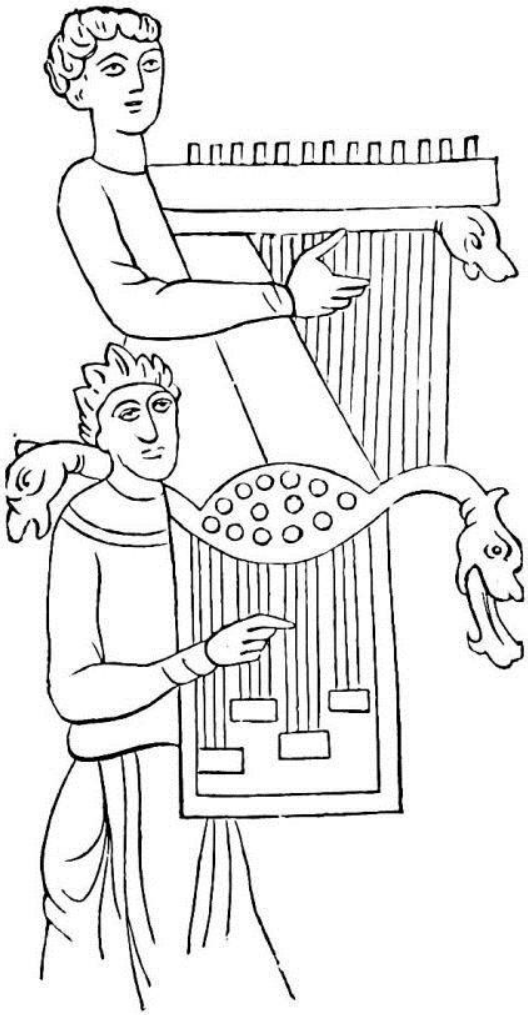


back

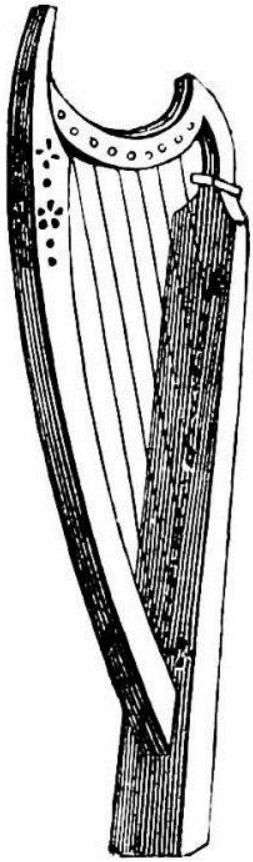


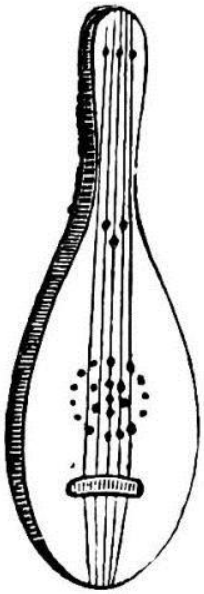


back

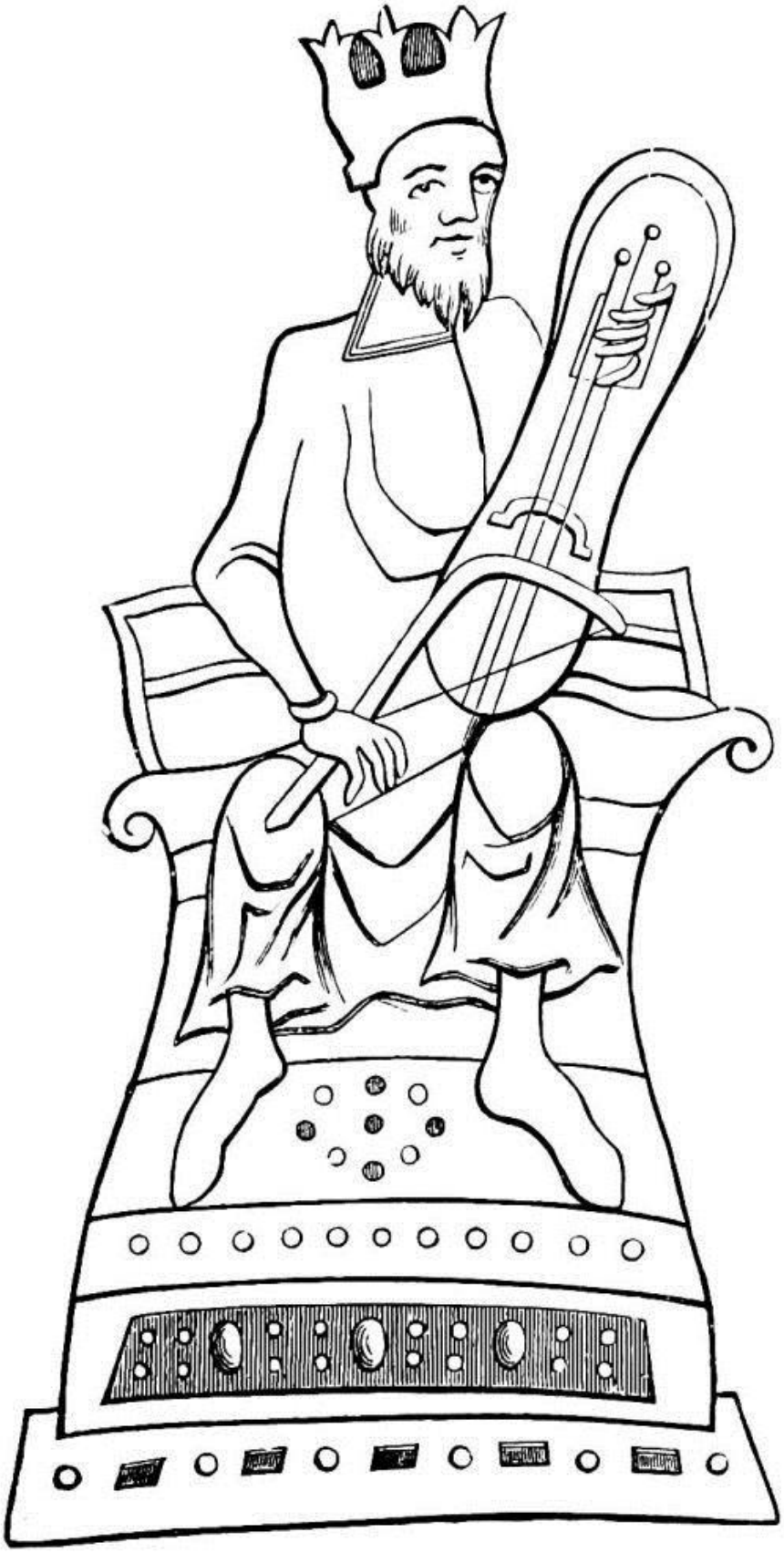


back





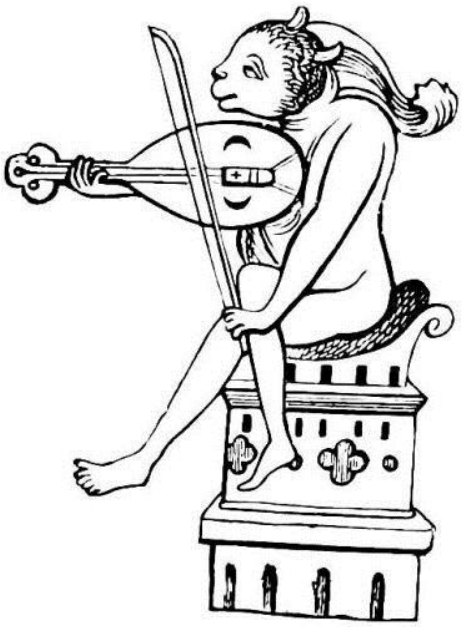
back



back

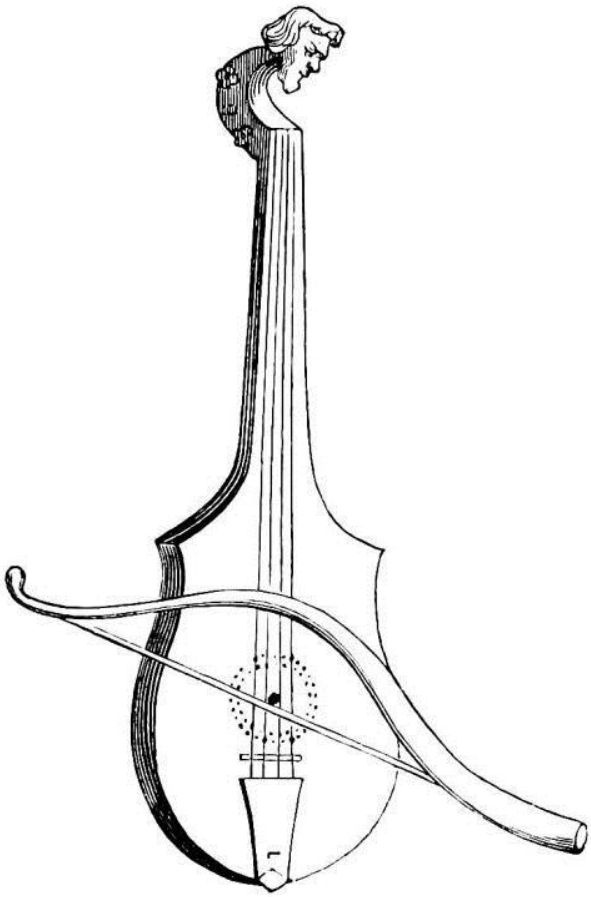
back

back

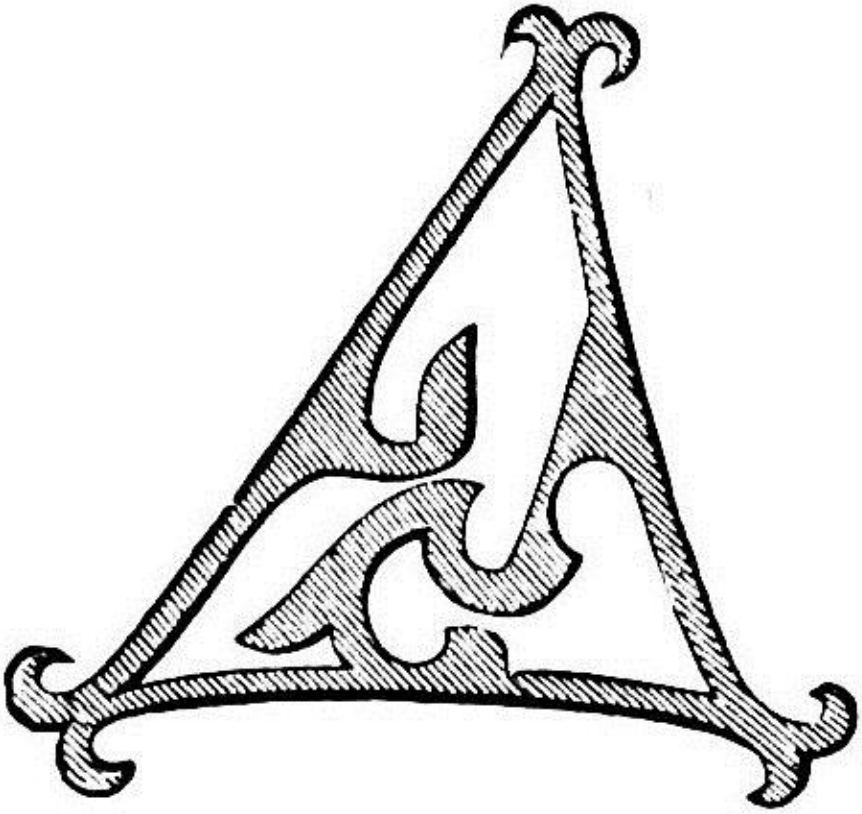


back

back



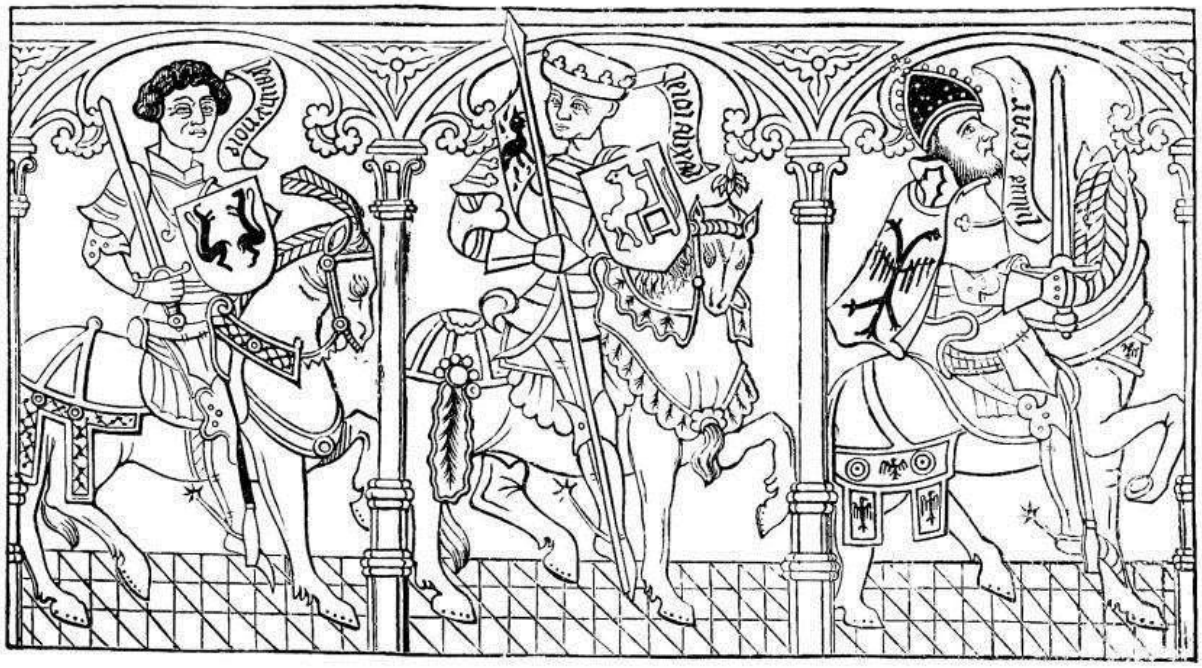
back

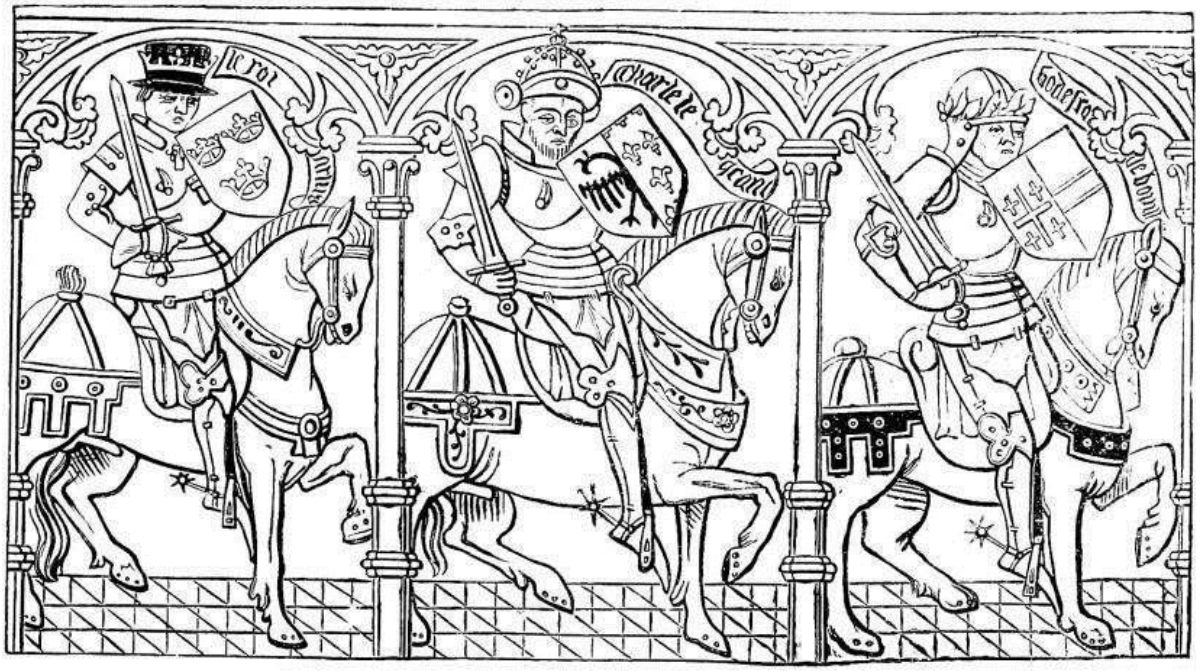


back

back

back





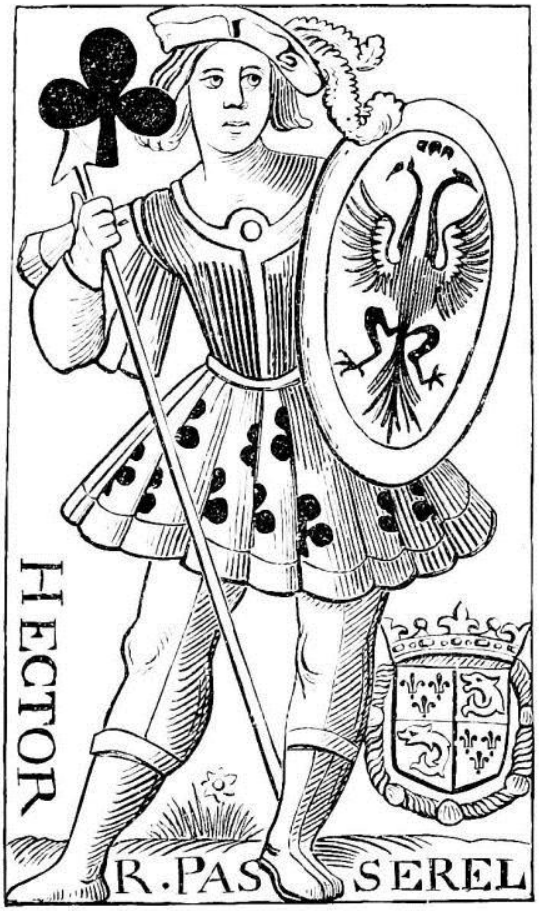
back

back

back

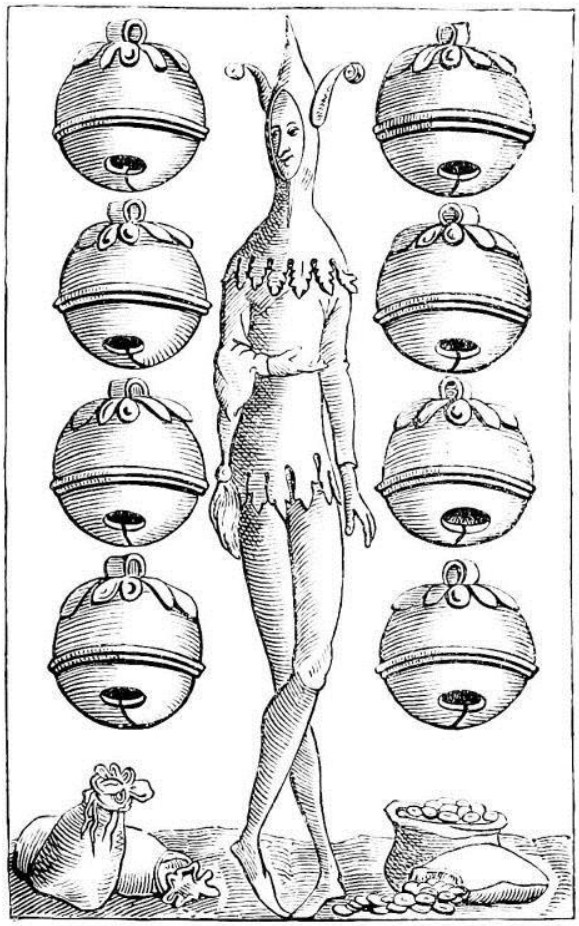
back

back



back

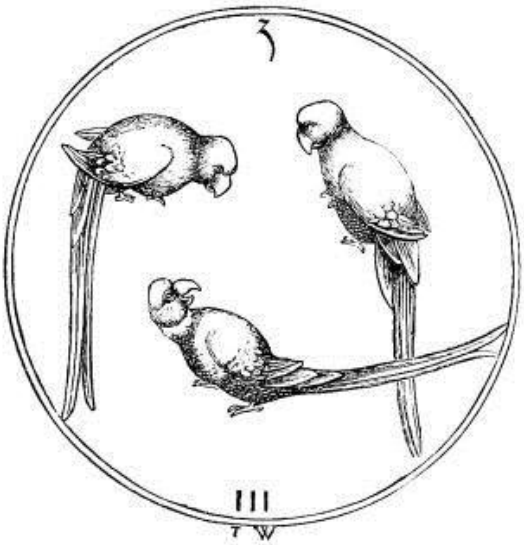
back



back

back

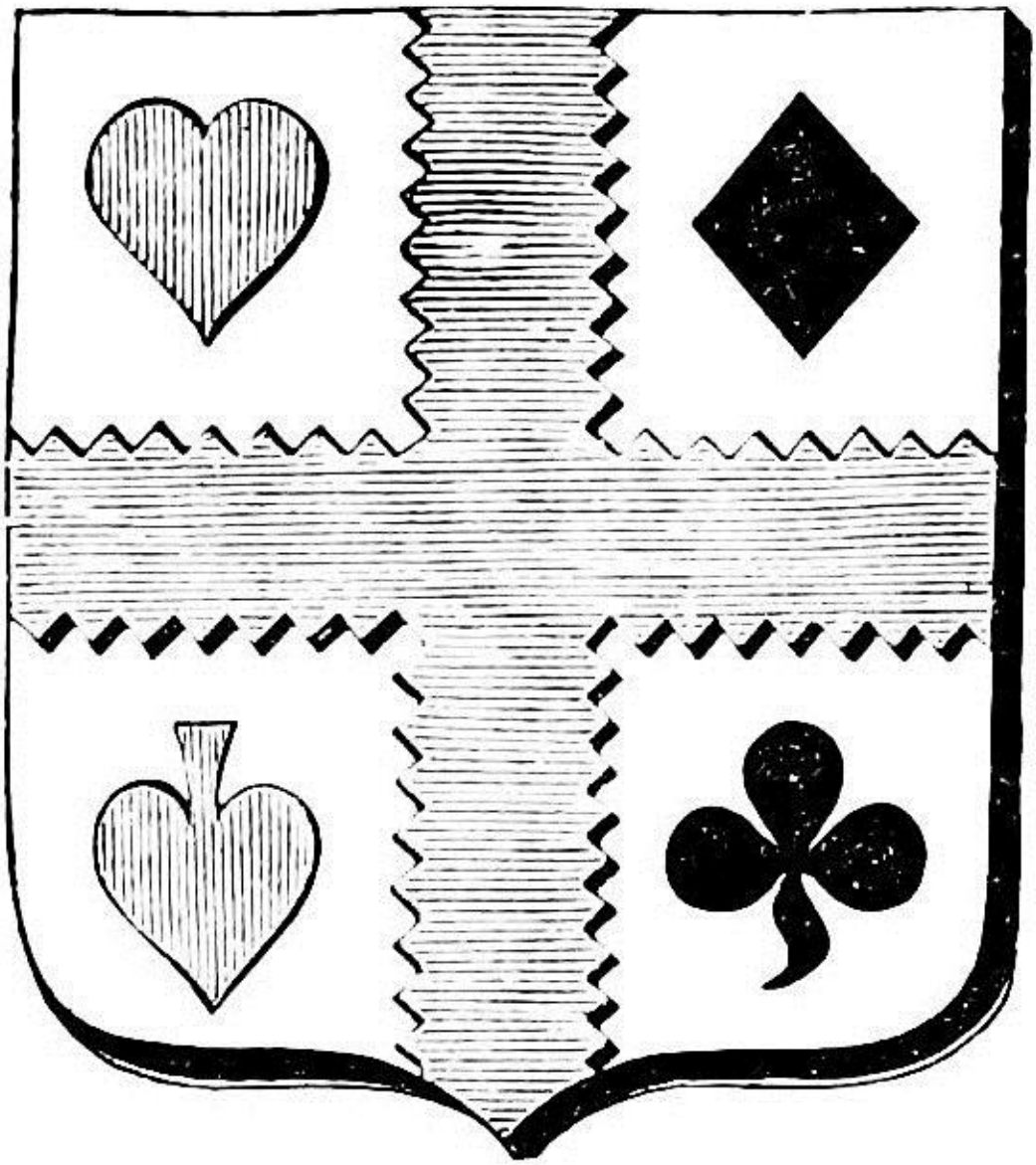
back



[back](#)

back

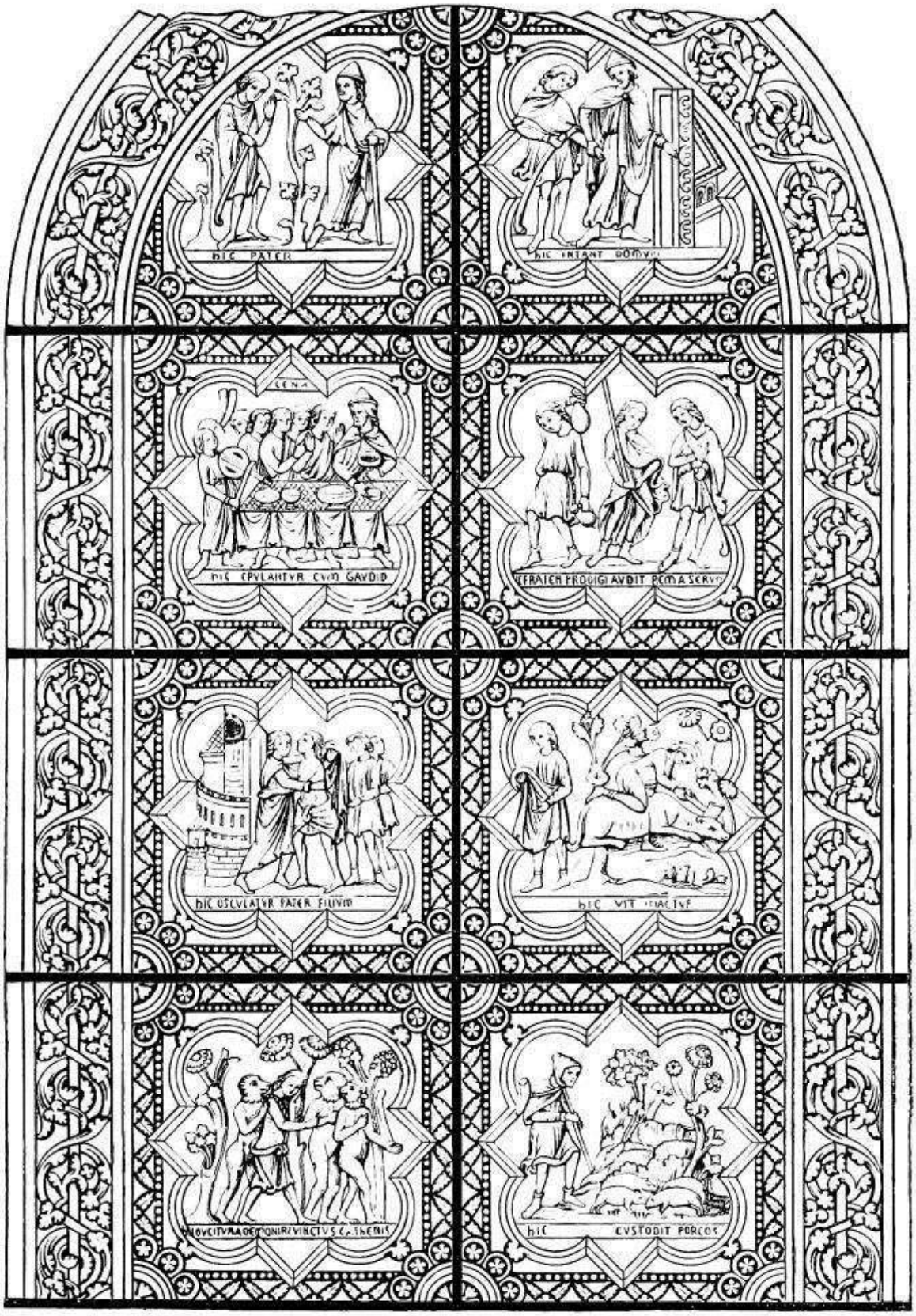
back



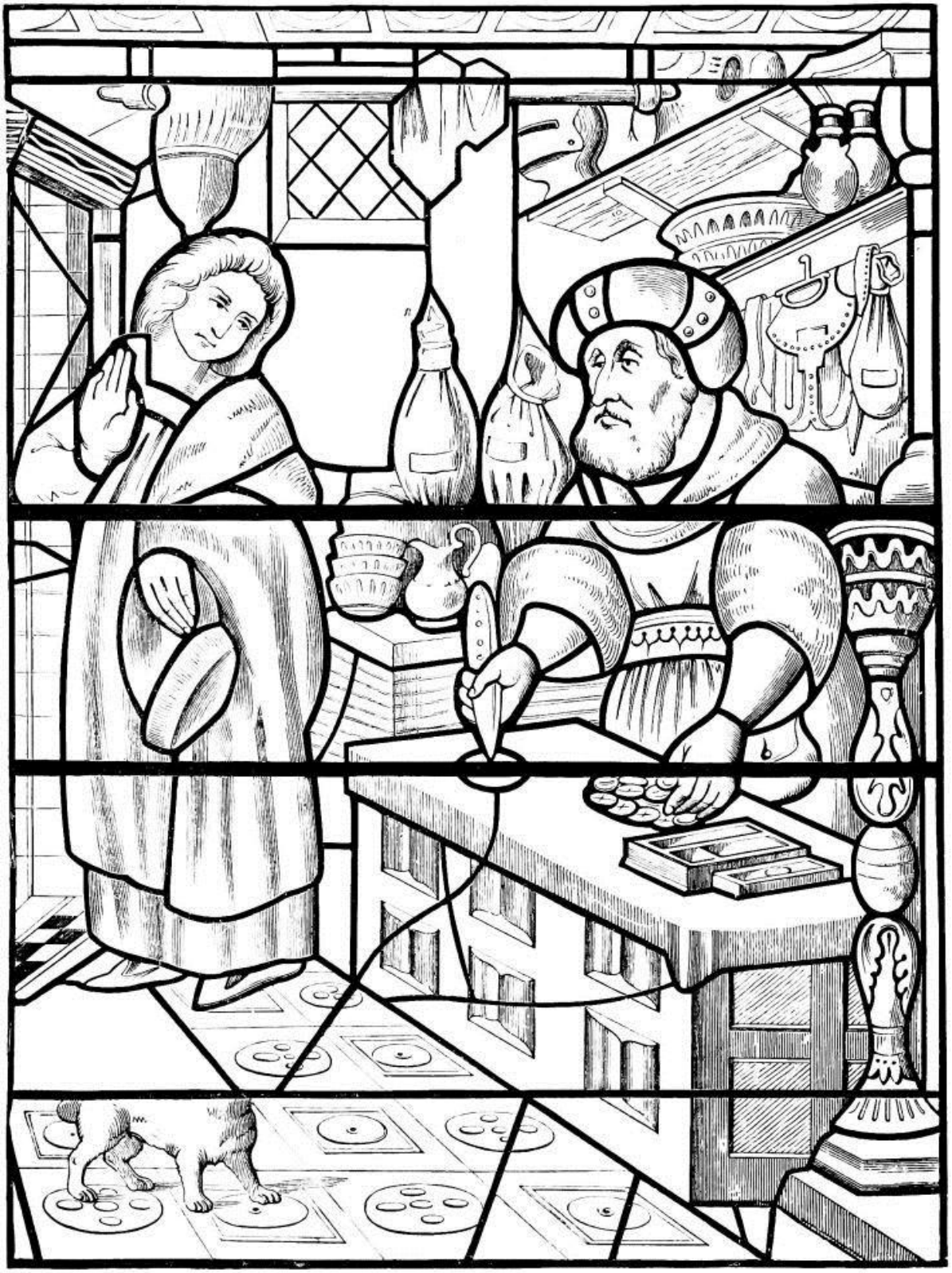
back

back

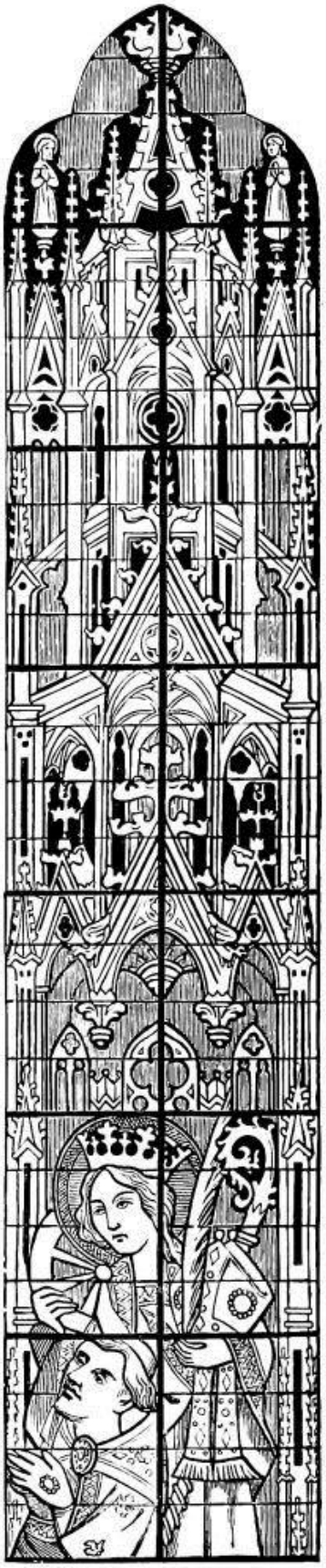
back


hic PATER
hic INTANT DOMVM
CENA
hic EPVLANTVR CVM GAVDIO
EFRATEM PRODIGI AVDIT REM A SERVO
hic OSCVLATVR PATER FILIVM
hic VIT INACTVF
hic CVSTODIT PORCOS

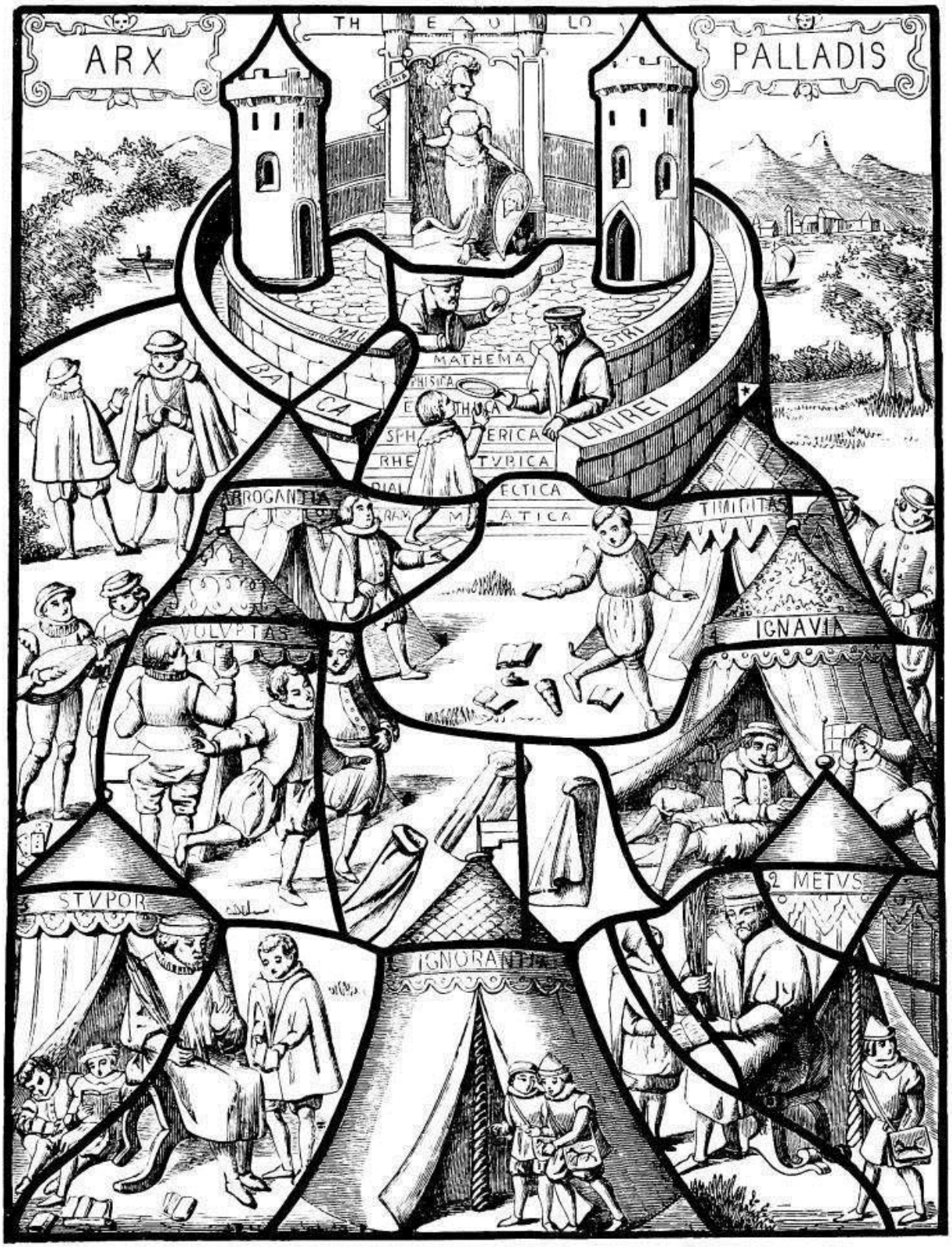
back



back



back

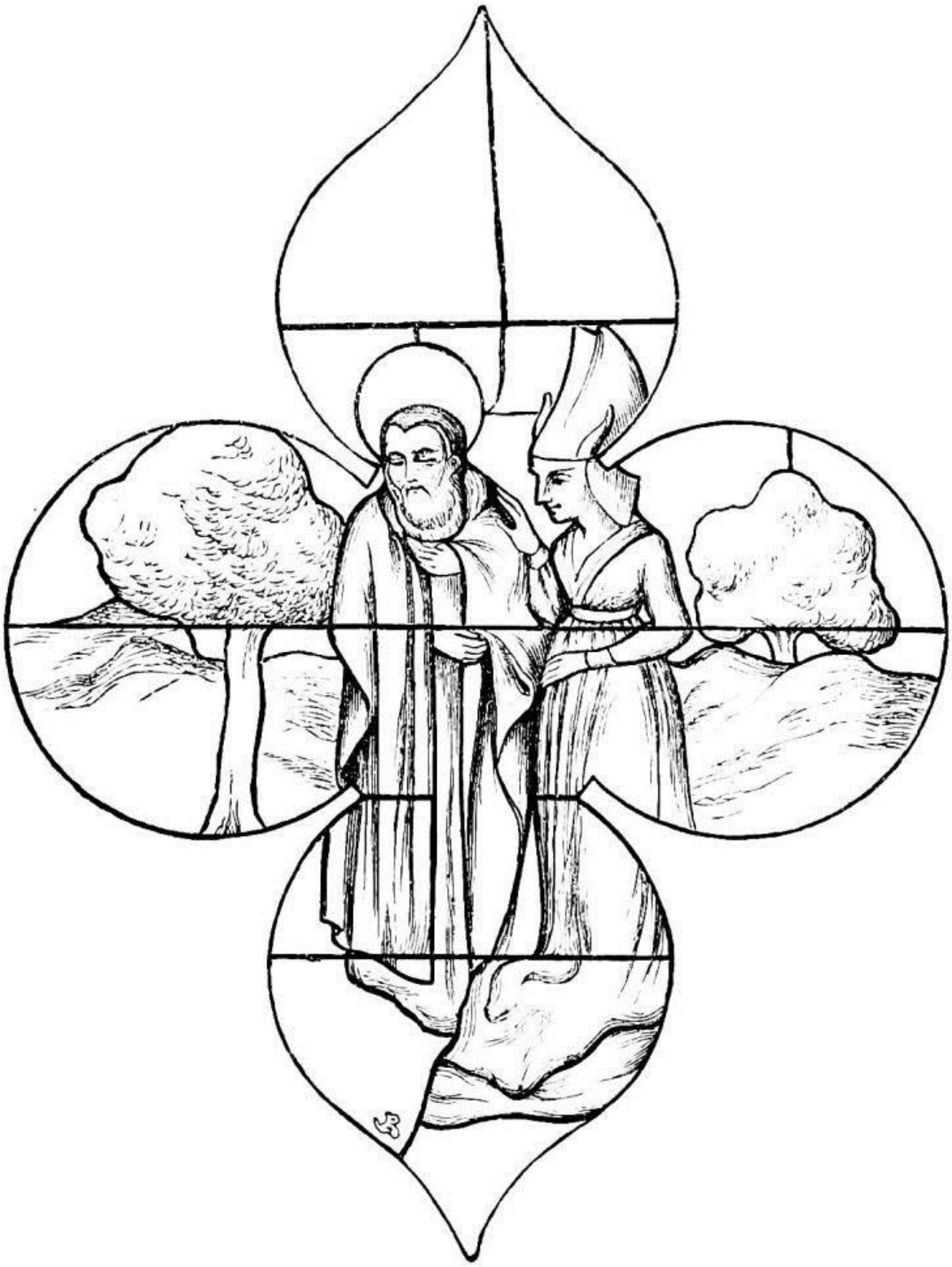

ARX
PALLADIS
MATHEMA
LAVREI
ARROGANTIA
TIMIDITAS
VOLVPTAS
IGNAVIA
STVPOR
METVS
IGNORANTIA

[back](#)

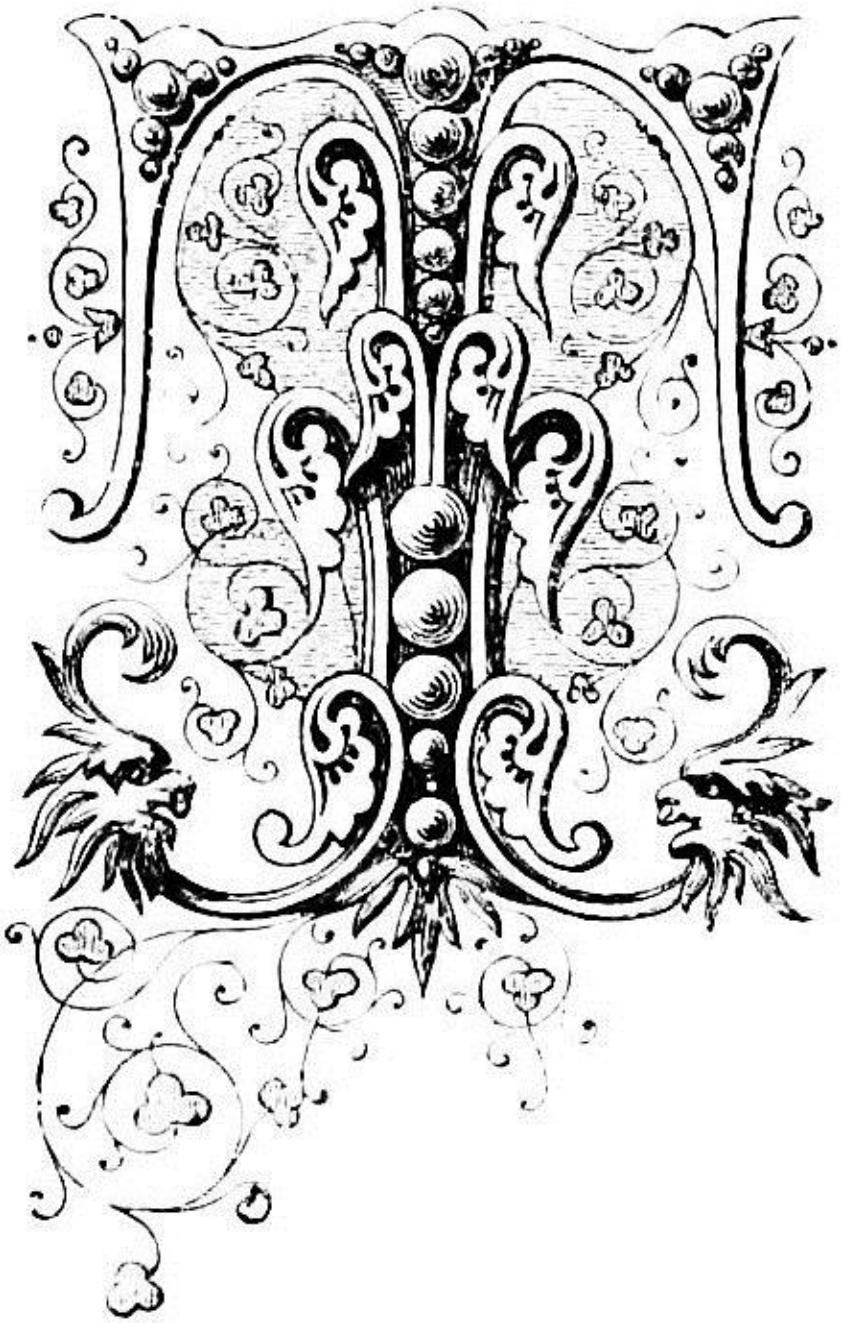
back

back

back



back



back

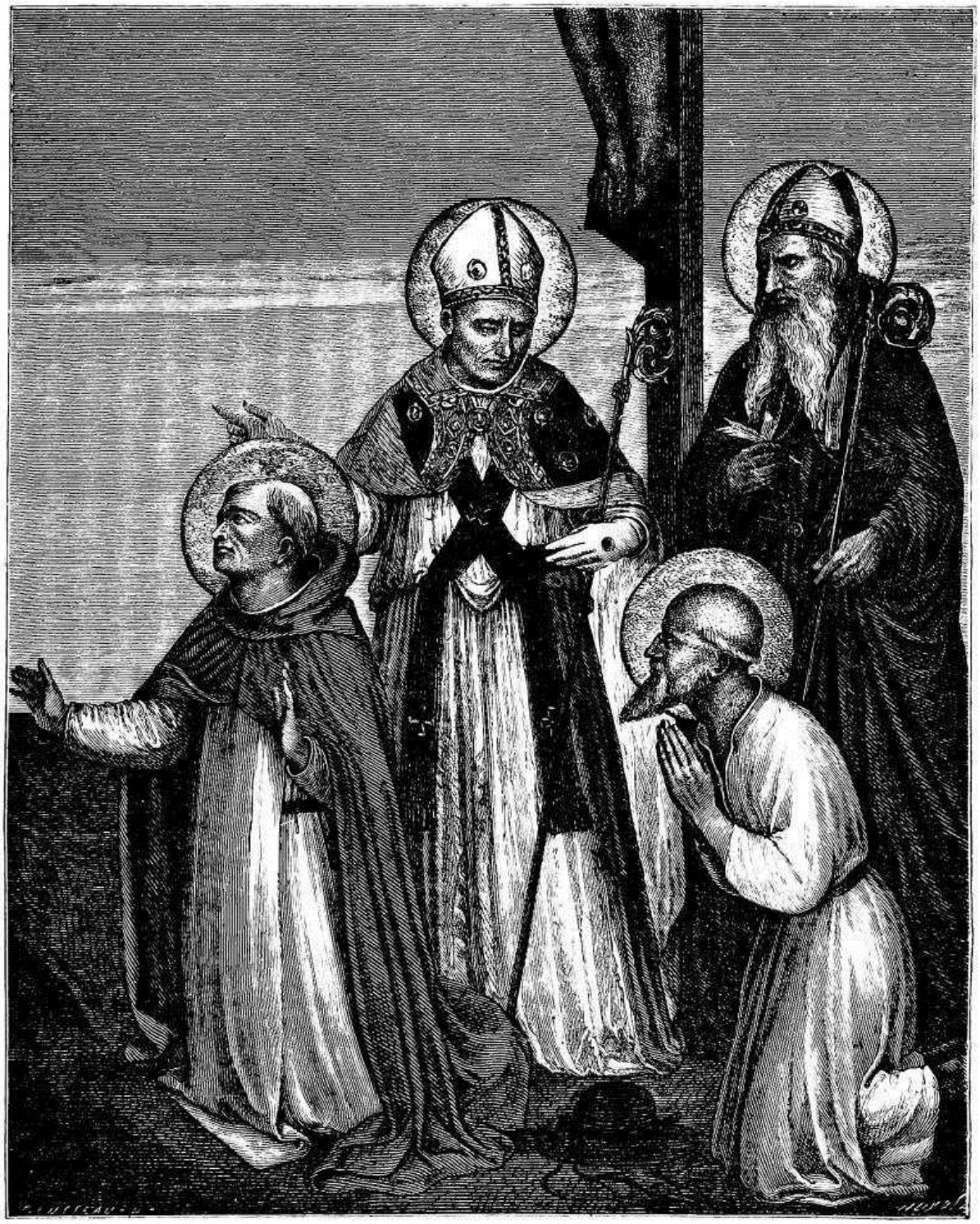
LEVA
EIVS
SVBCA
PITEME
OET DEX
TRAIL
LIVS AM
PLE SA
BIT ME
VENI
NAMIV
ELEC
ETHRO
TAMEA
NVM
ET PO
MEVM

back

back

back

back



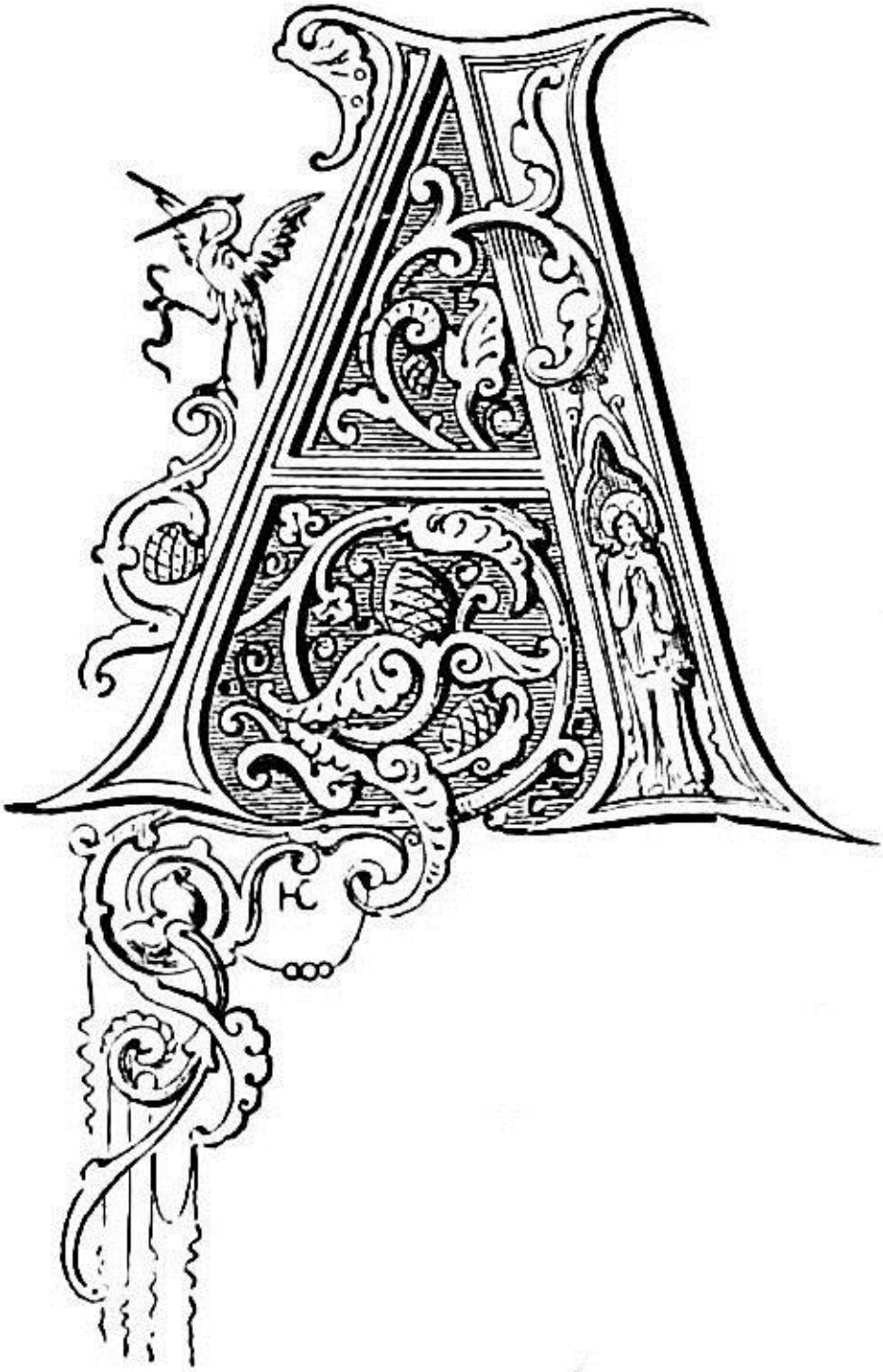
back

back

back

back

back



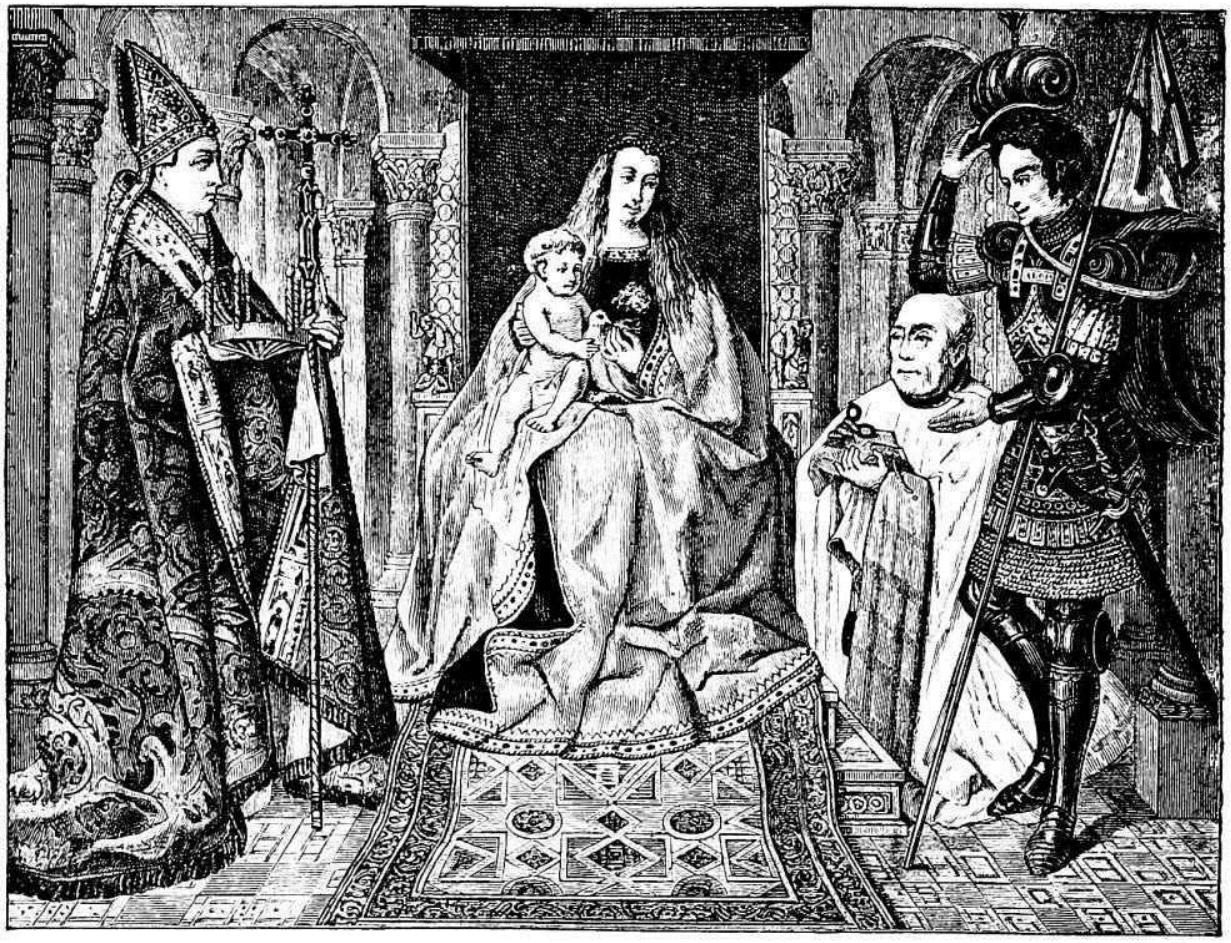
back

back

back

back

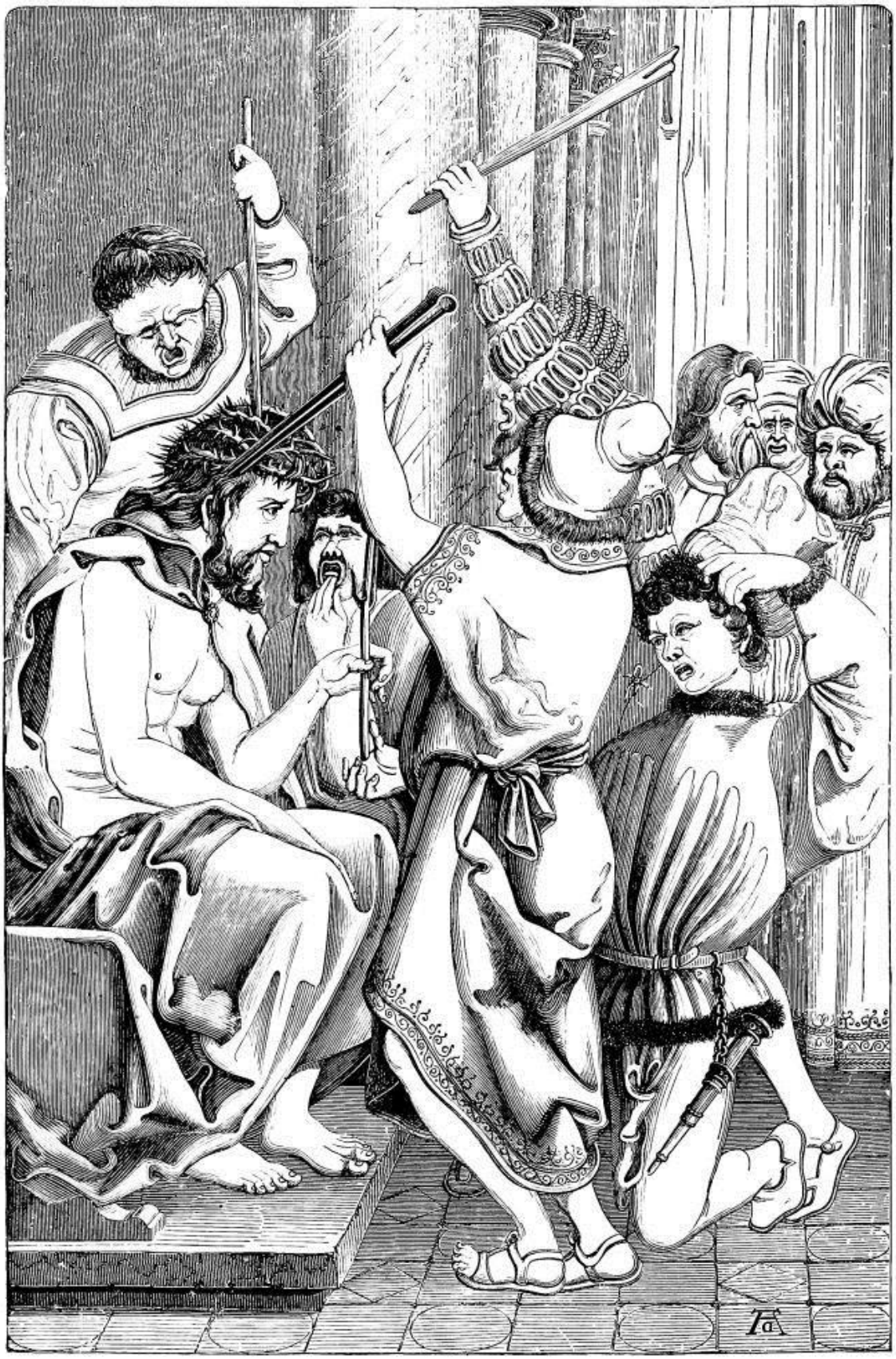
back



back

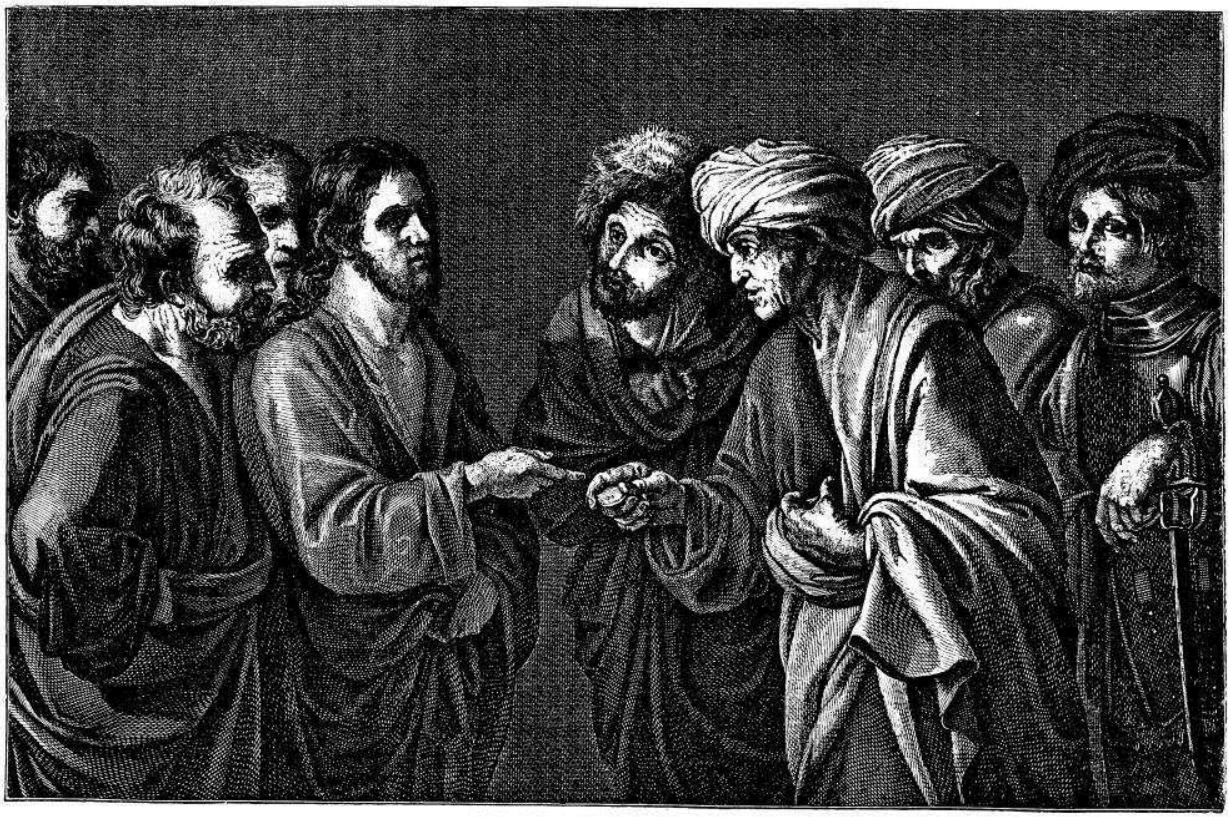
back

back



back

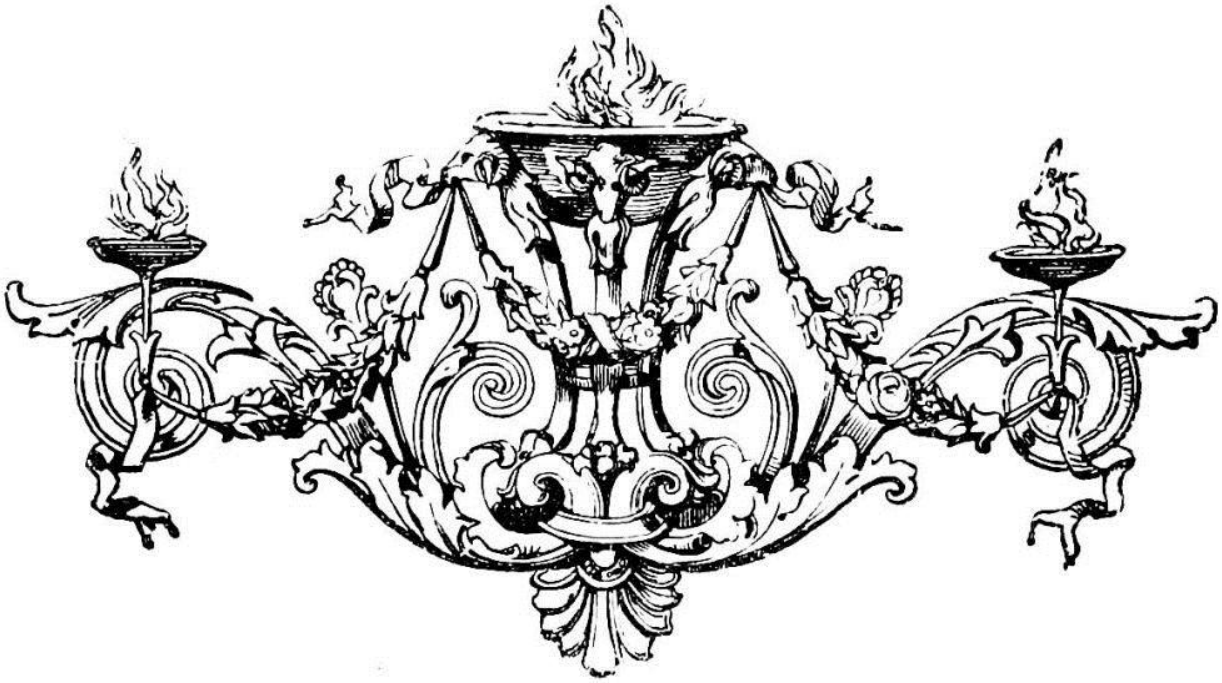
back



back

back

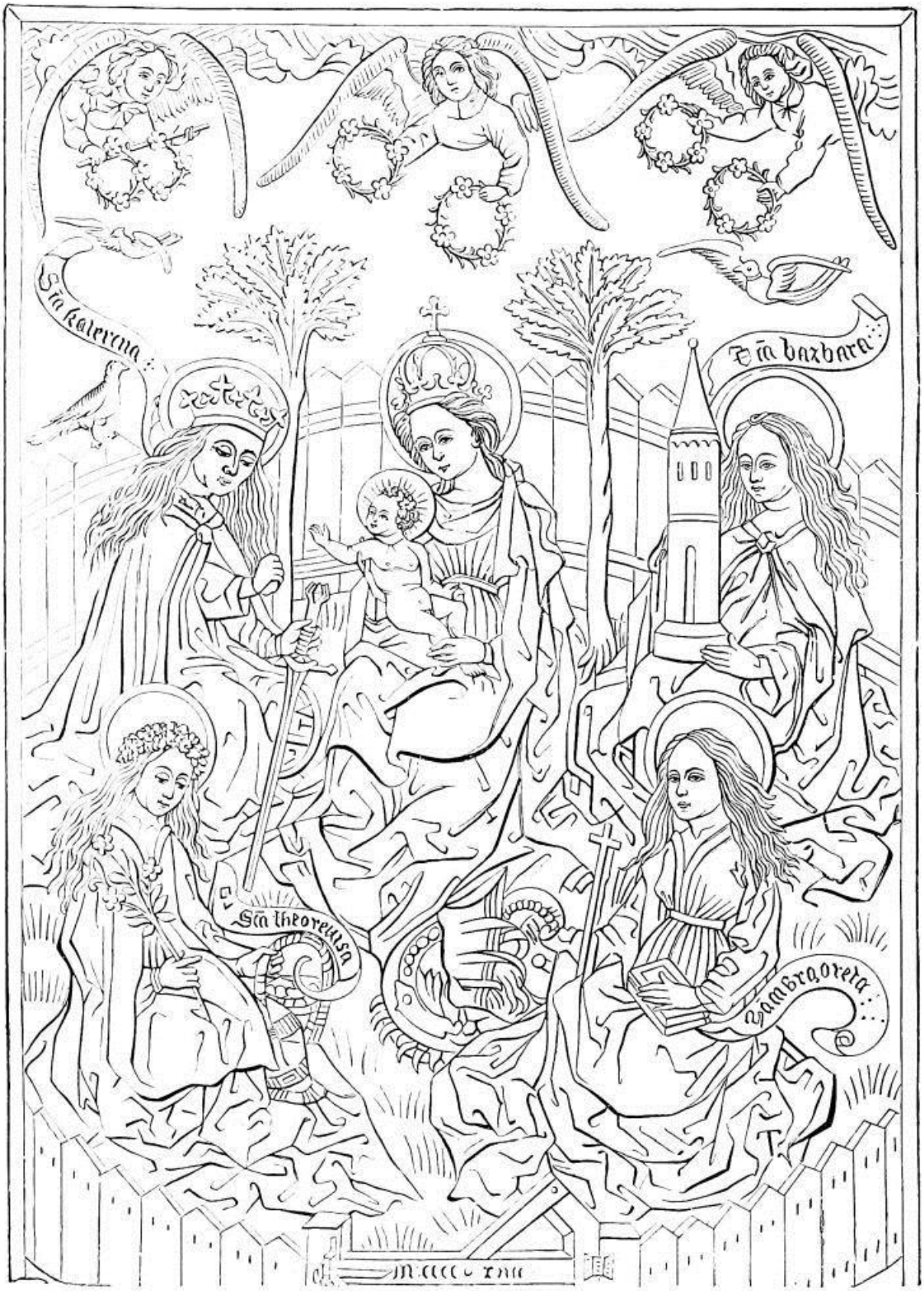
back



back

back

back



[back]

back

back

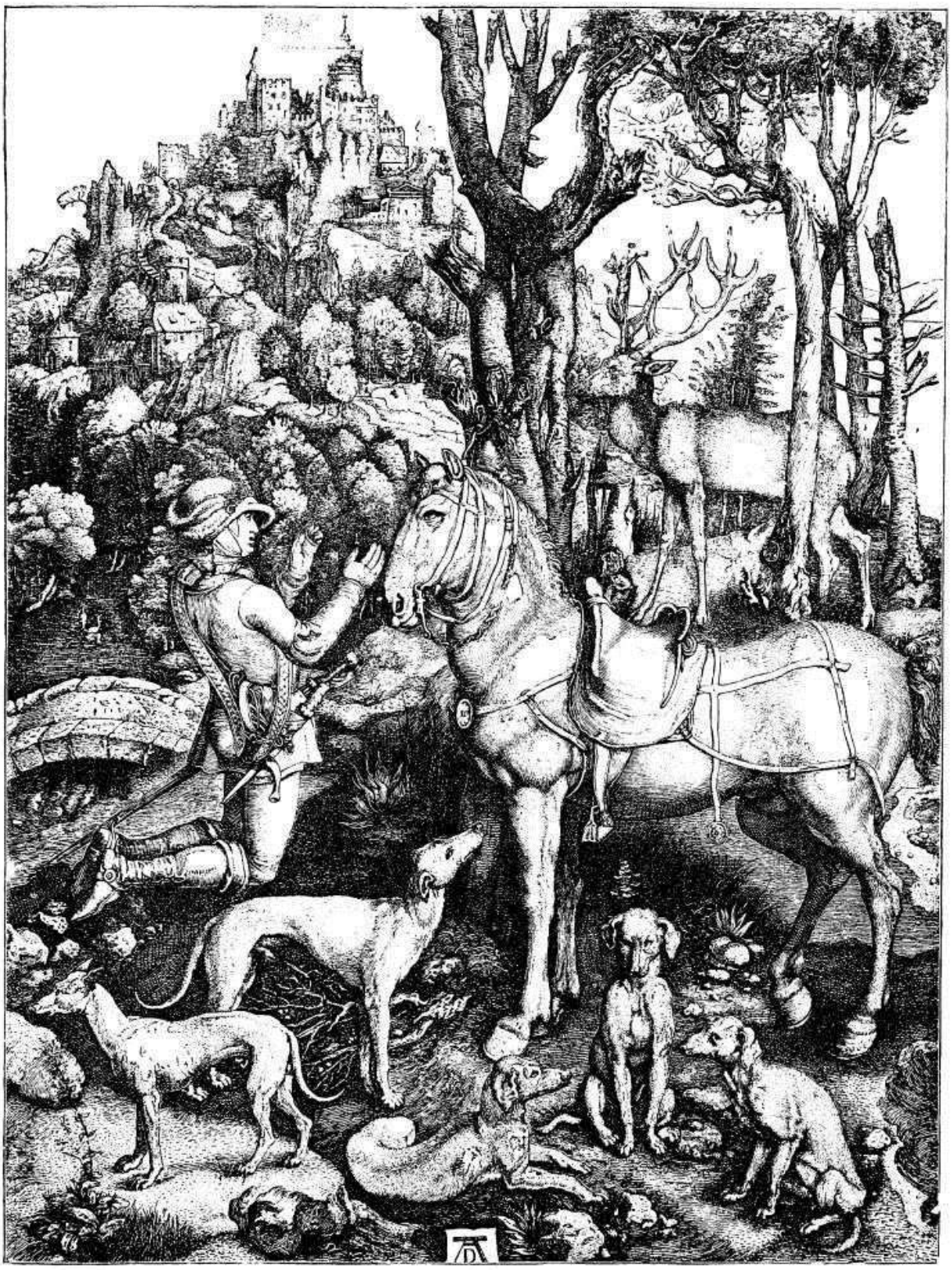
ECCHO LAVERGIN CHECHONCEPERA
EPO PATORIRA VERGINE ZTNDO
ELNOME DEL FIGLVOL ZICHIAMERA
EMANVEL CHEDETTO INTERPETRANDO
IDDIE-CHONESSO NOI EMAGERA
BITVRO EMELE ACCIO CHERIPRONDO
ZAPPI FVGGIRE ELMAL CHEE VIZIOSO
EELEGGERE ELBEN CHEVIRTVOSO

back

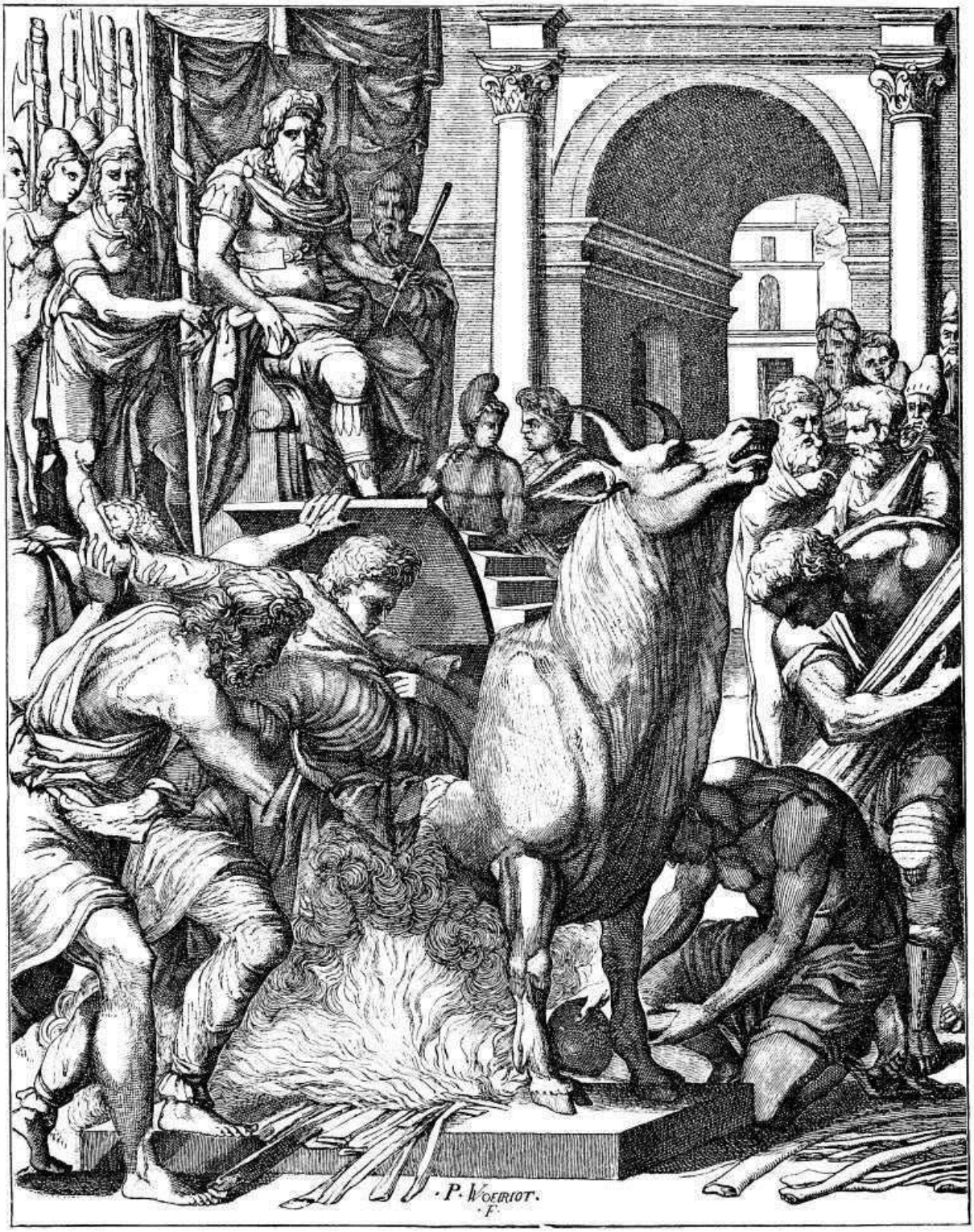
back

back

back



back



back

back

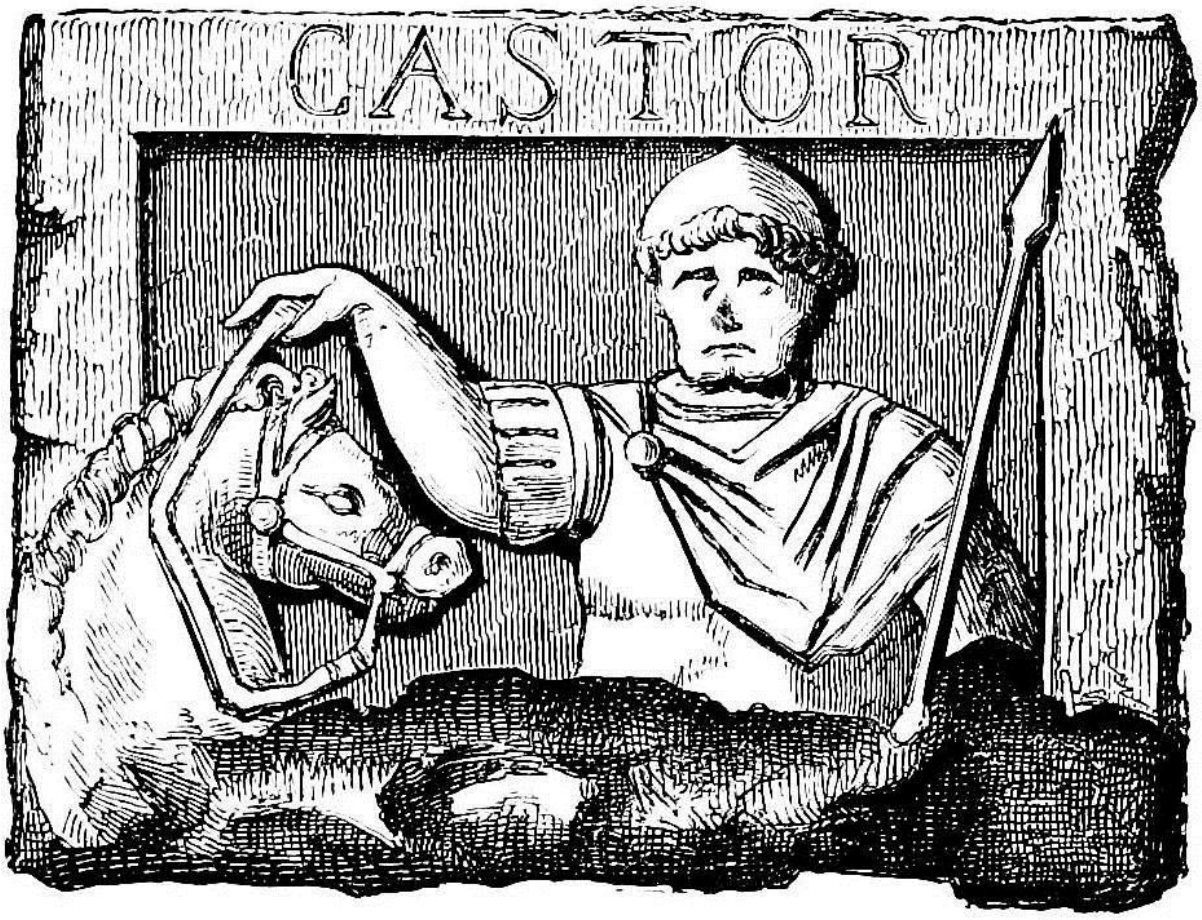
Fig. 269.—" Ferdinand I., Brother of Charles V." Engraved by Bart. Beham in 1531.

back

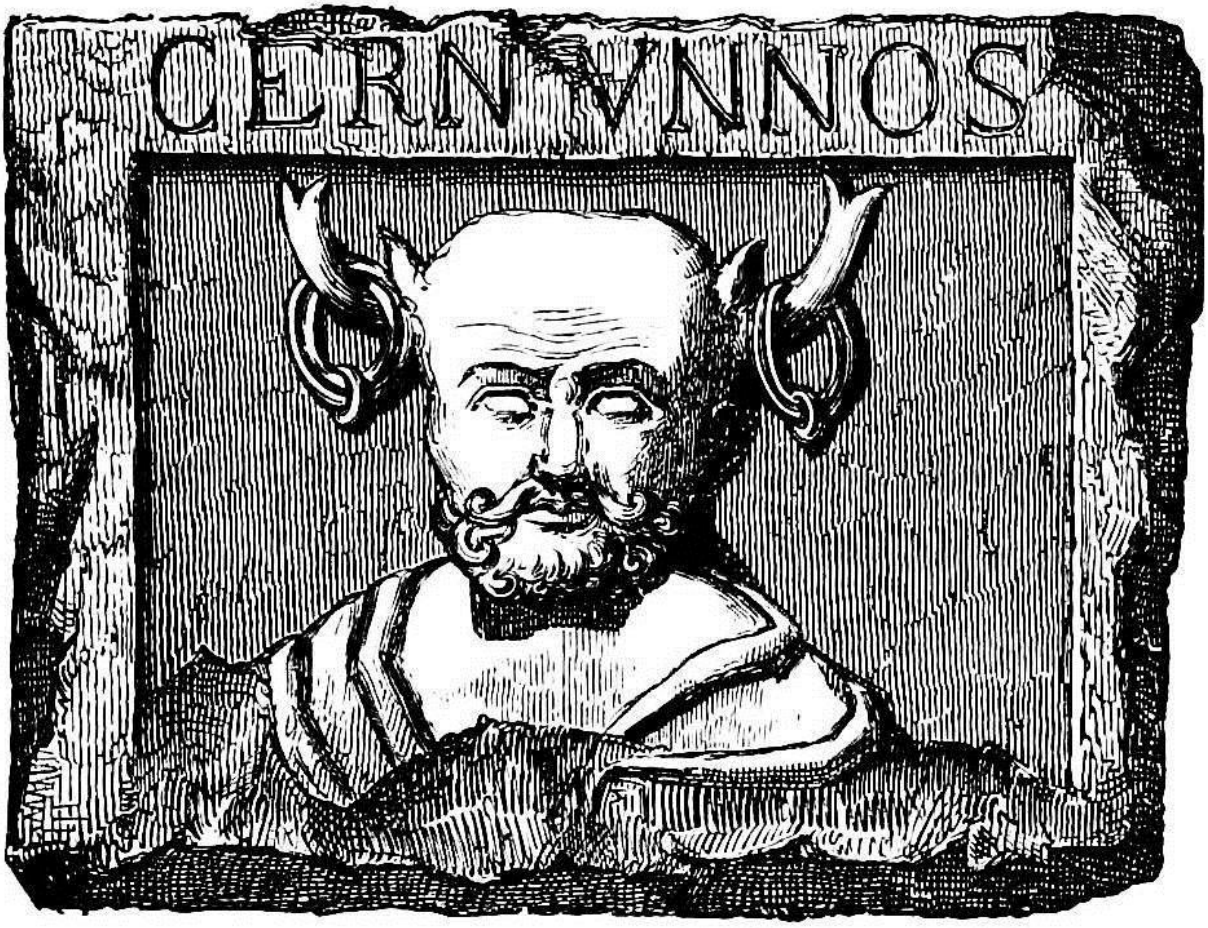
back

back

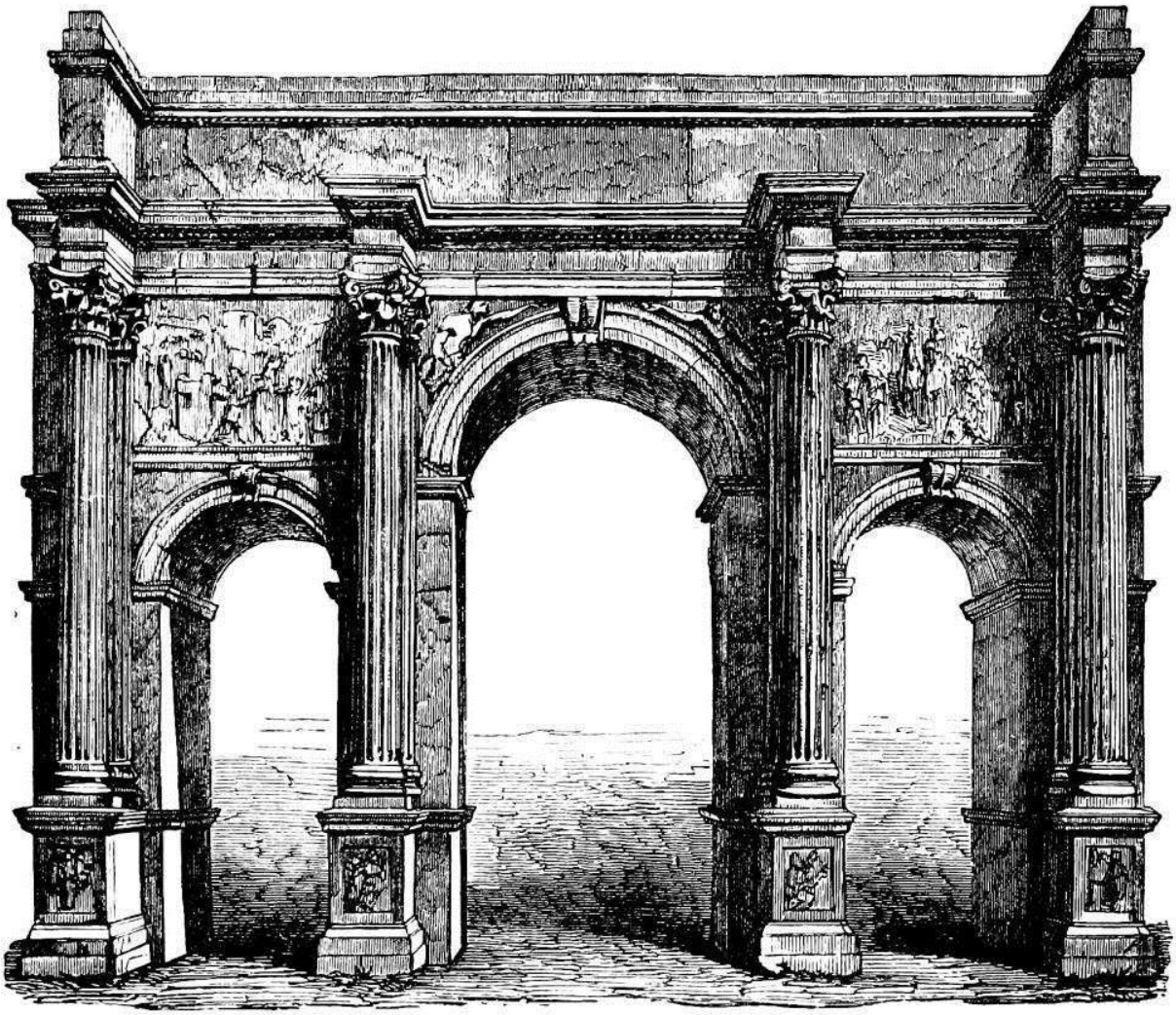
back



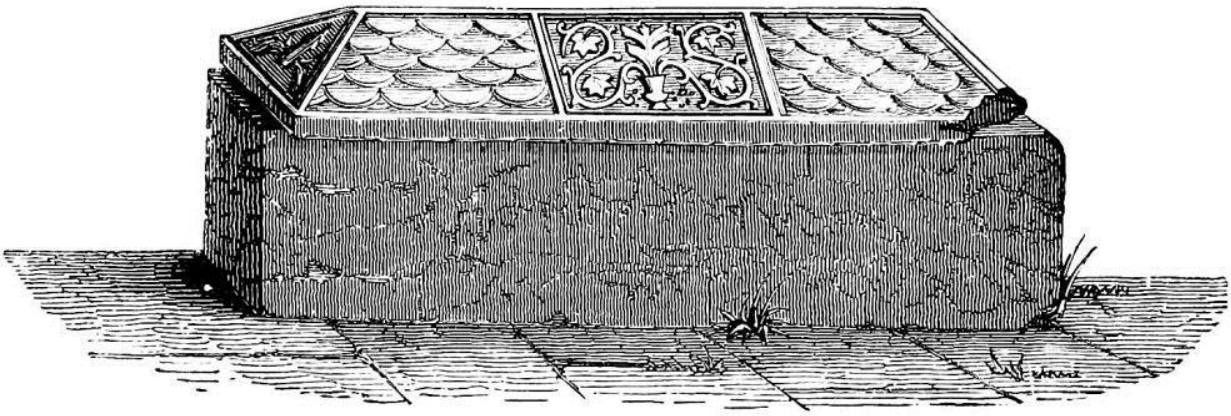
back



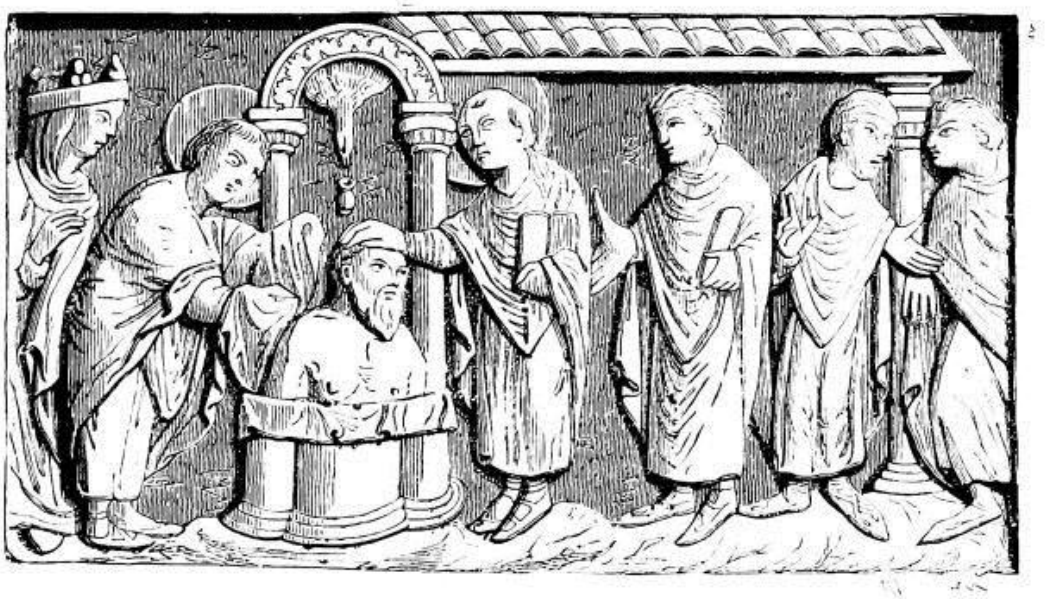
back



back

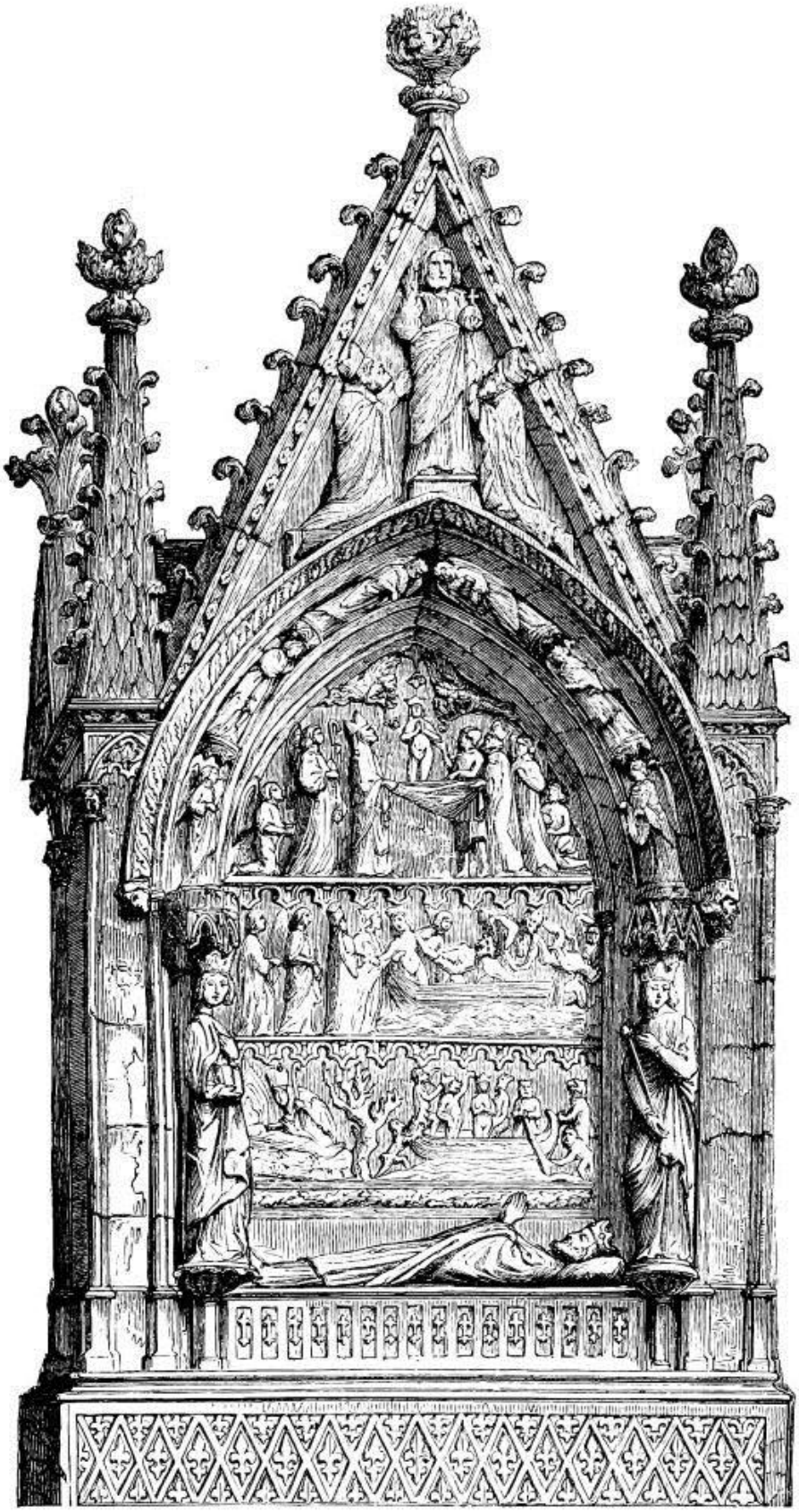


back



back

back

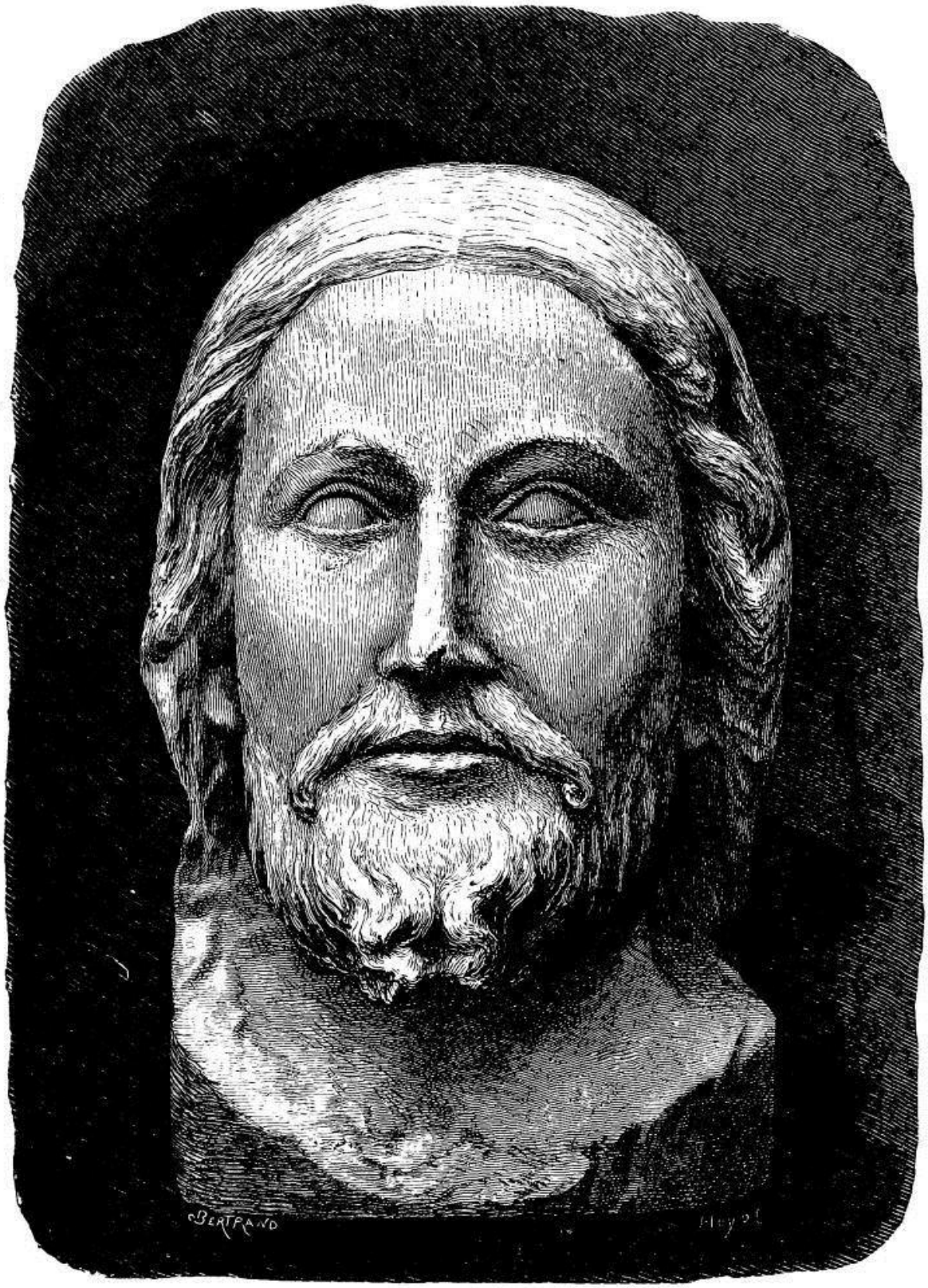


back

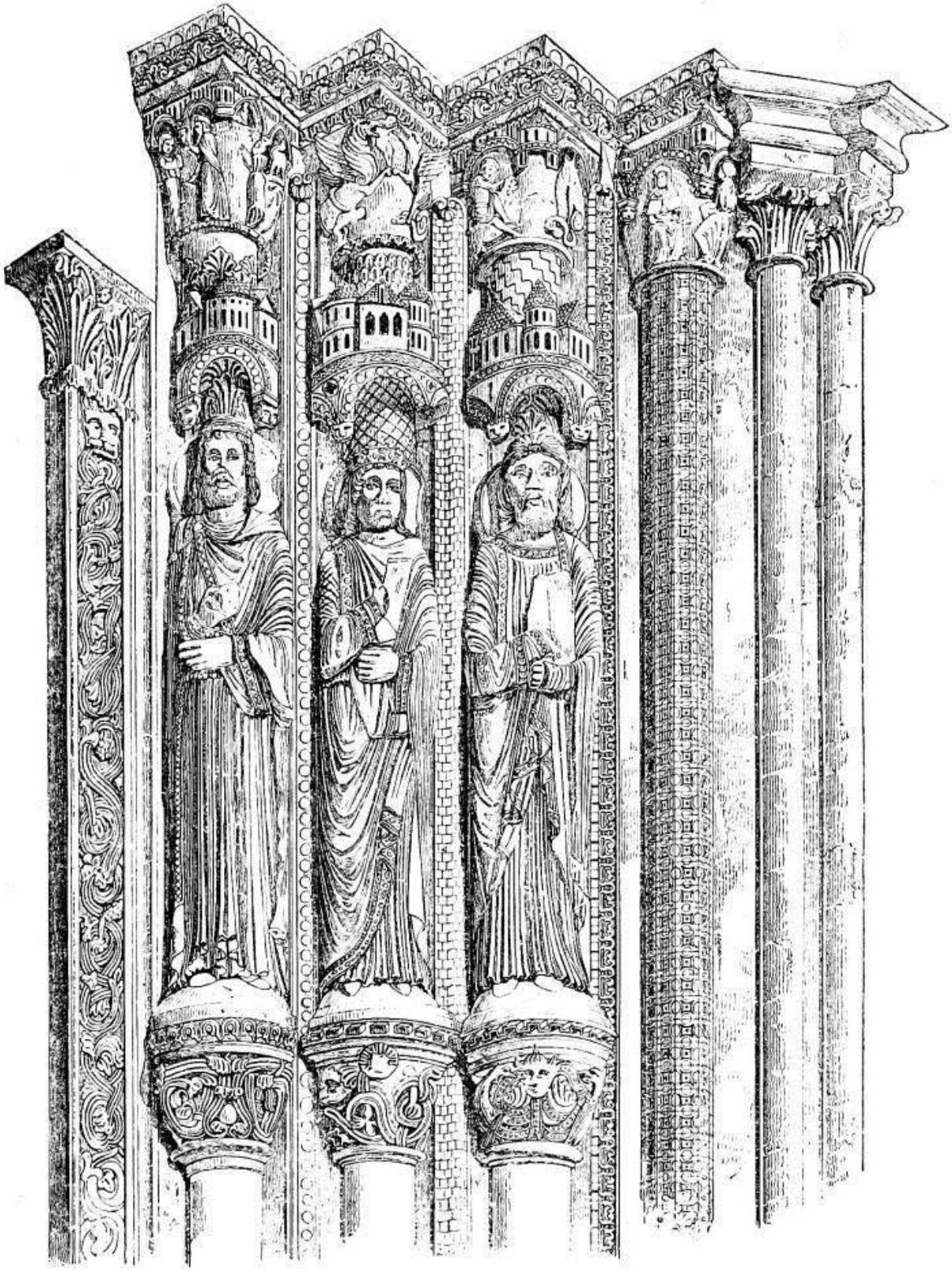
back

back

back



back

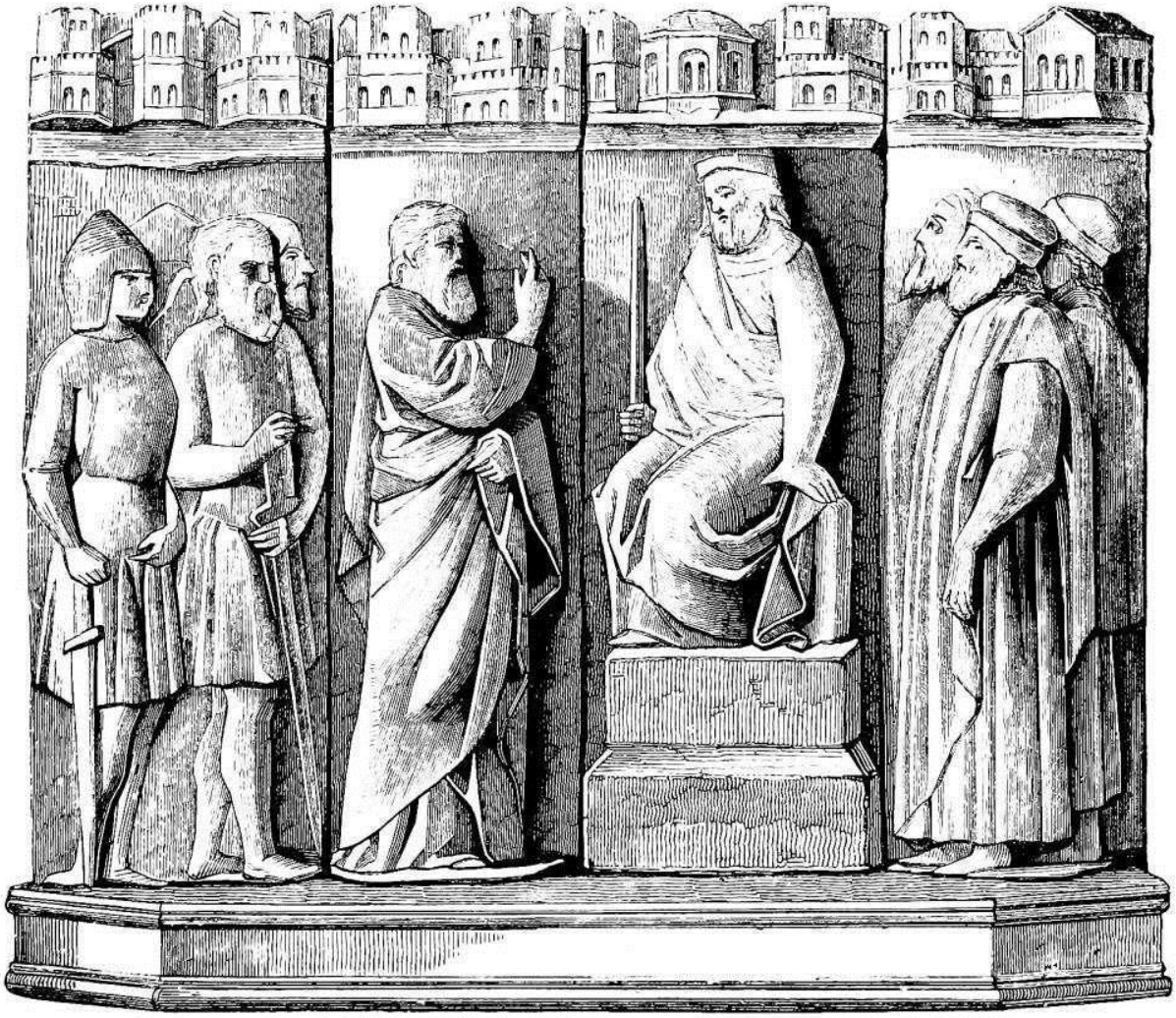


back

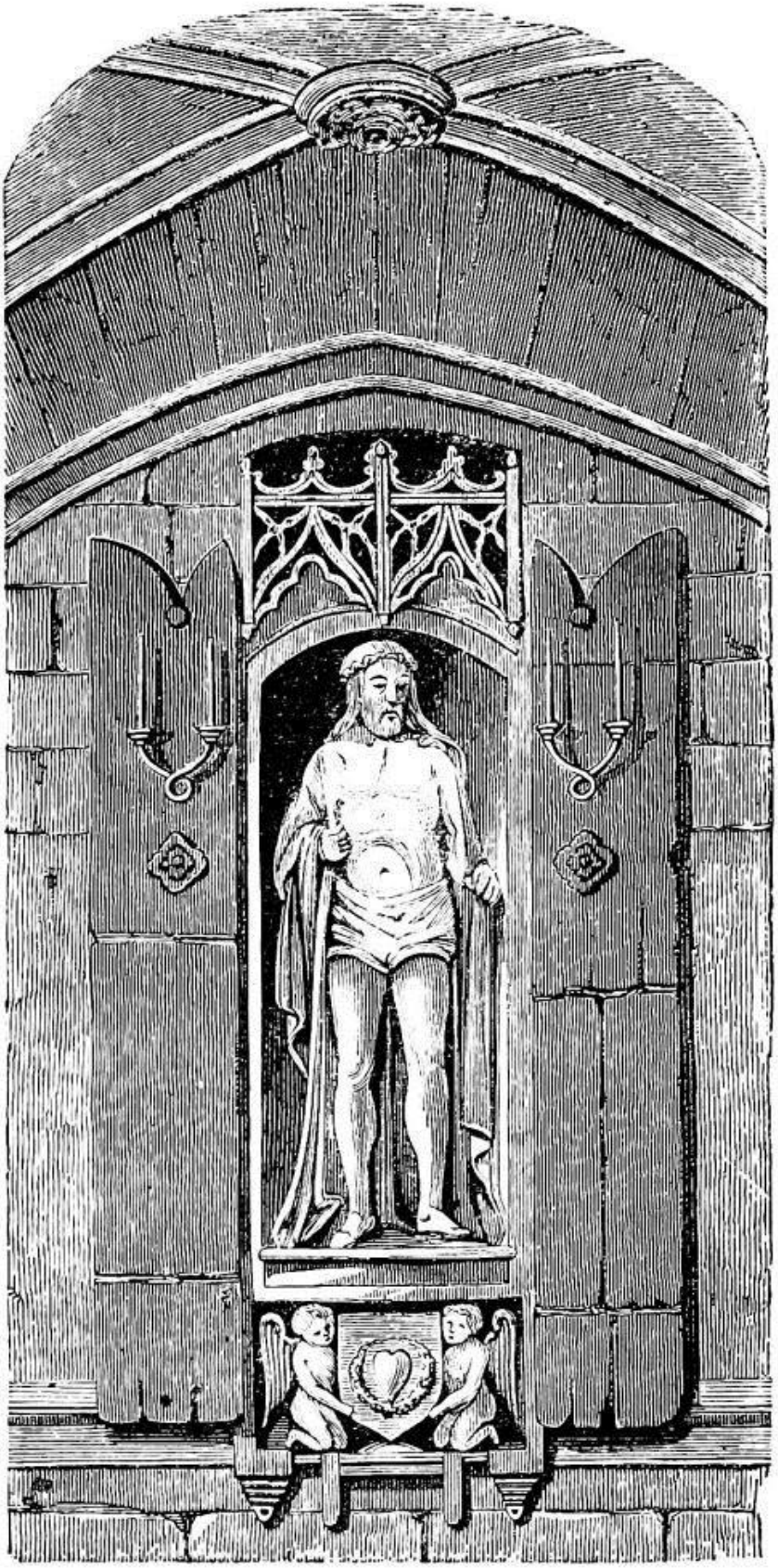
back

back

back



back



back

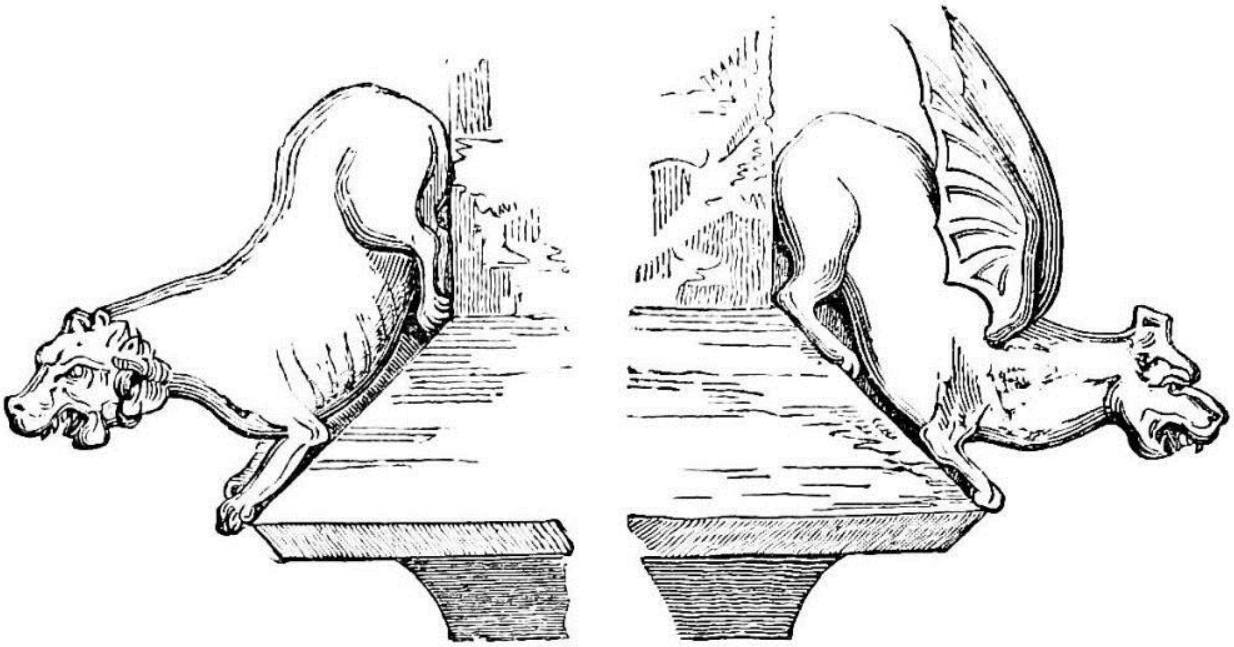
back

back

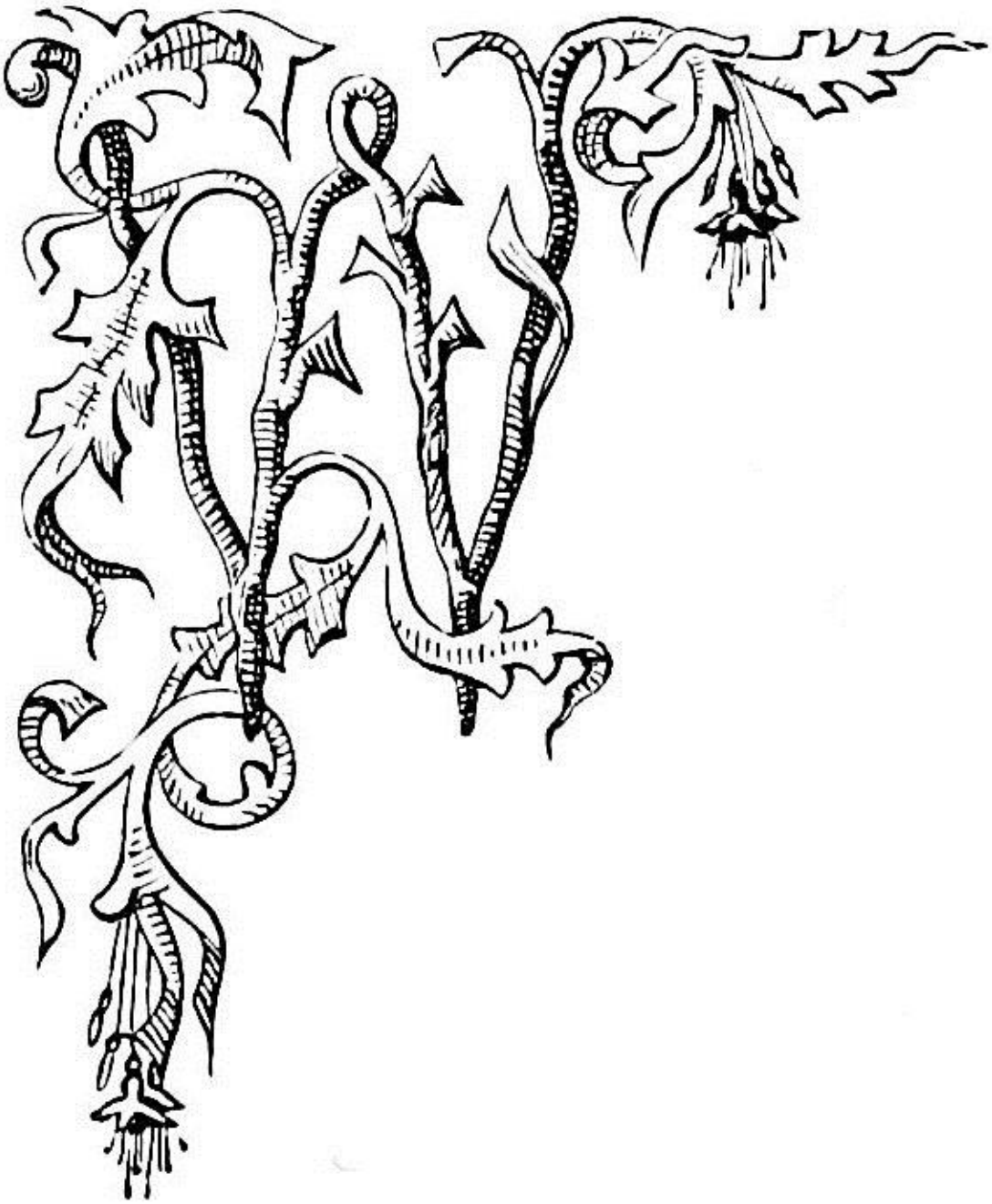
back

back

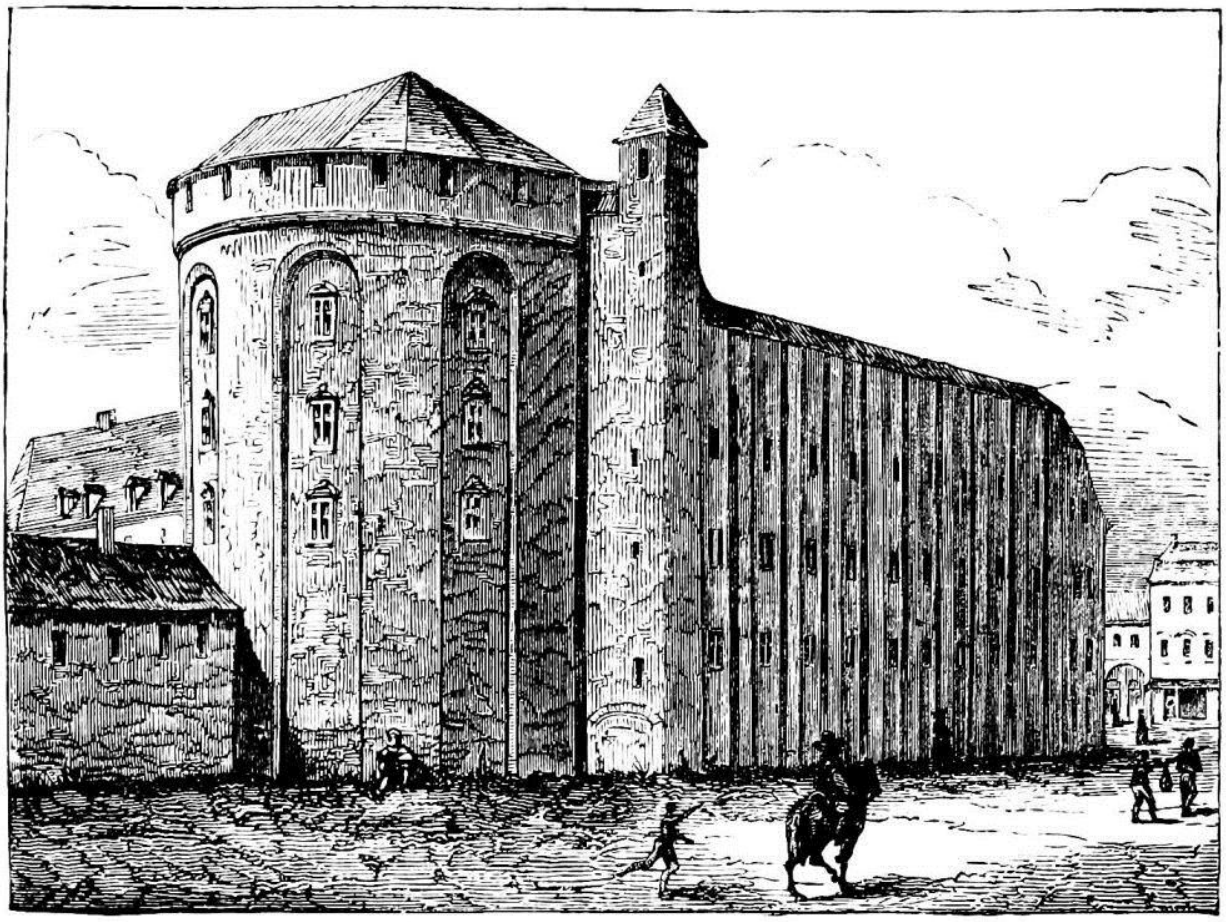
back



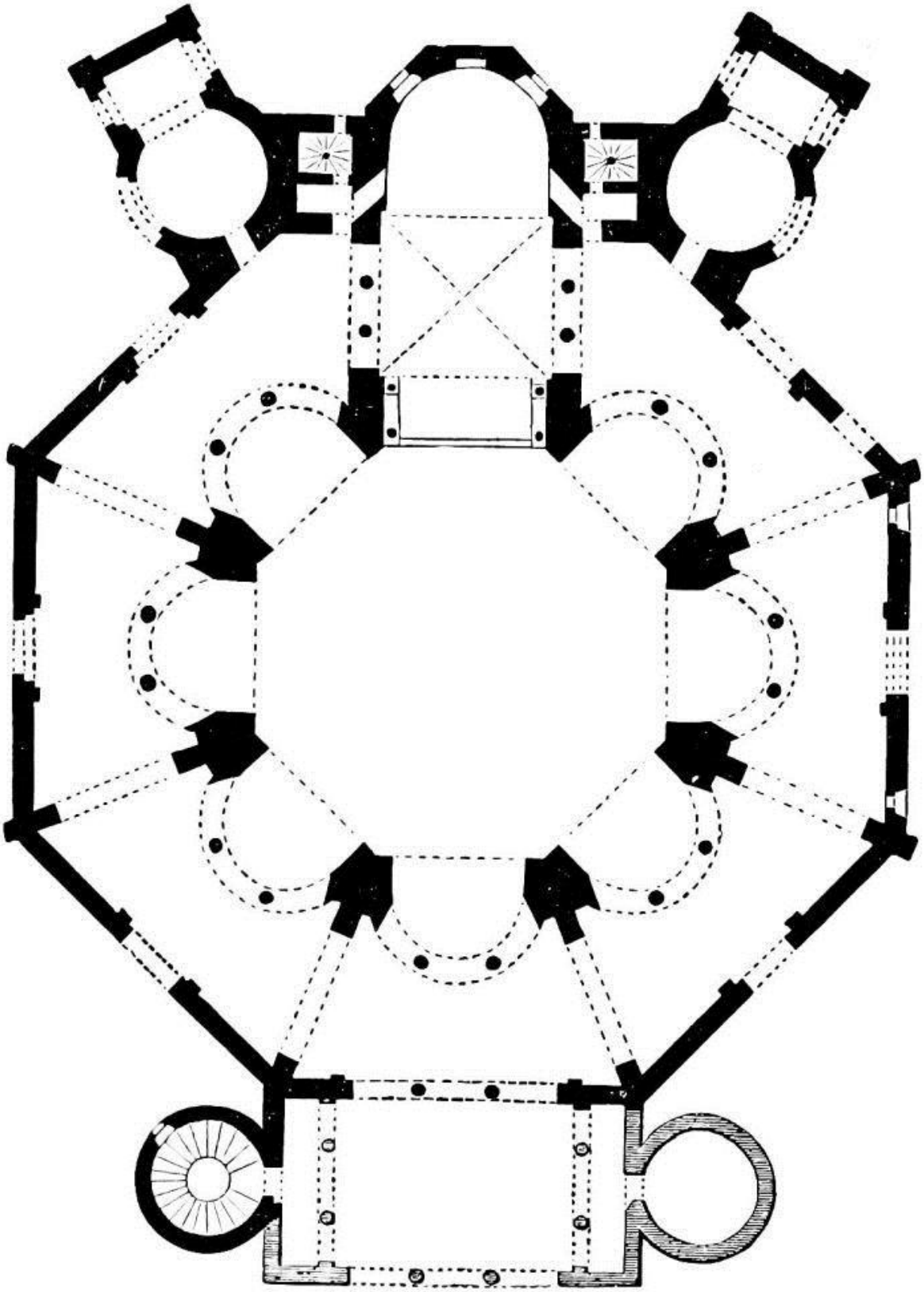
back



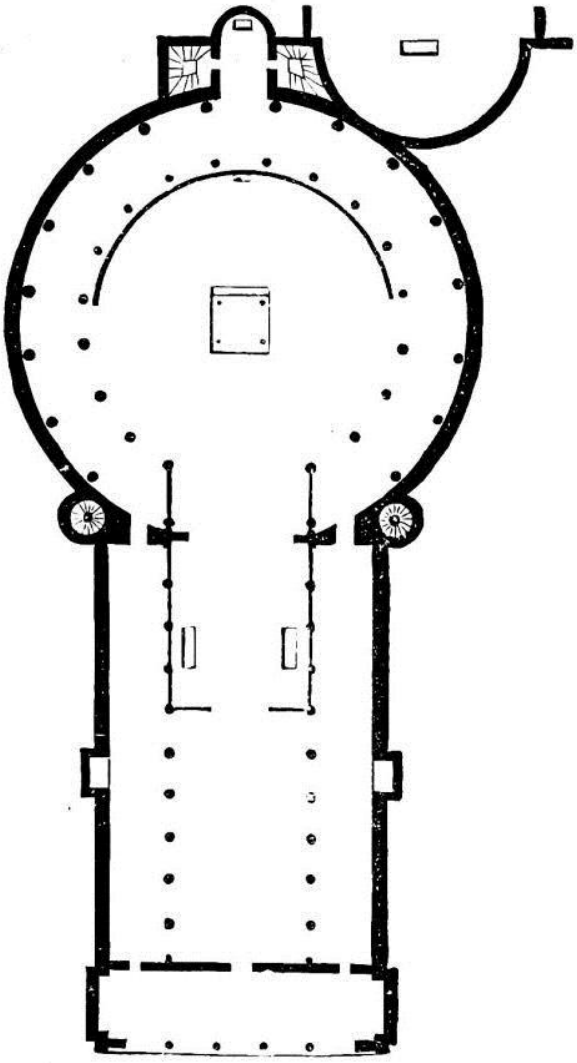
back

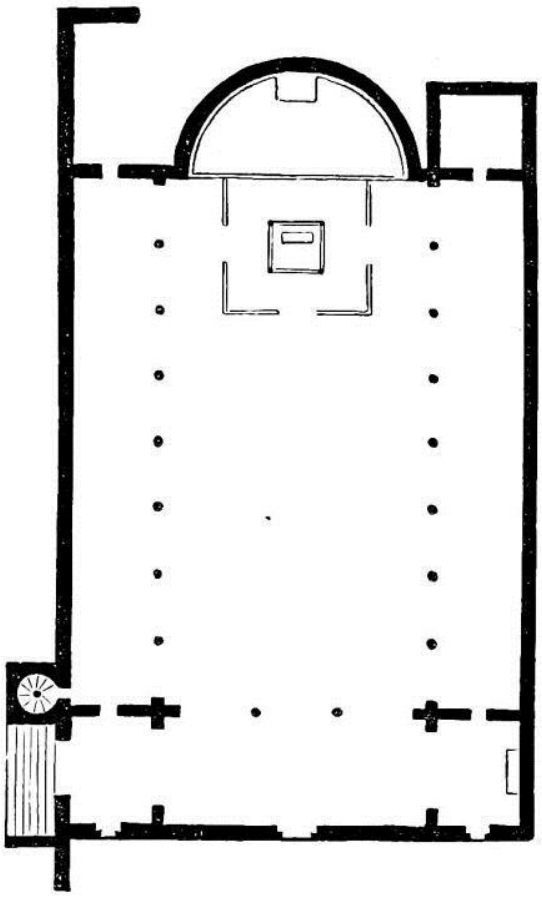


back

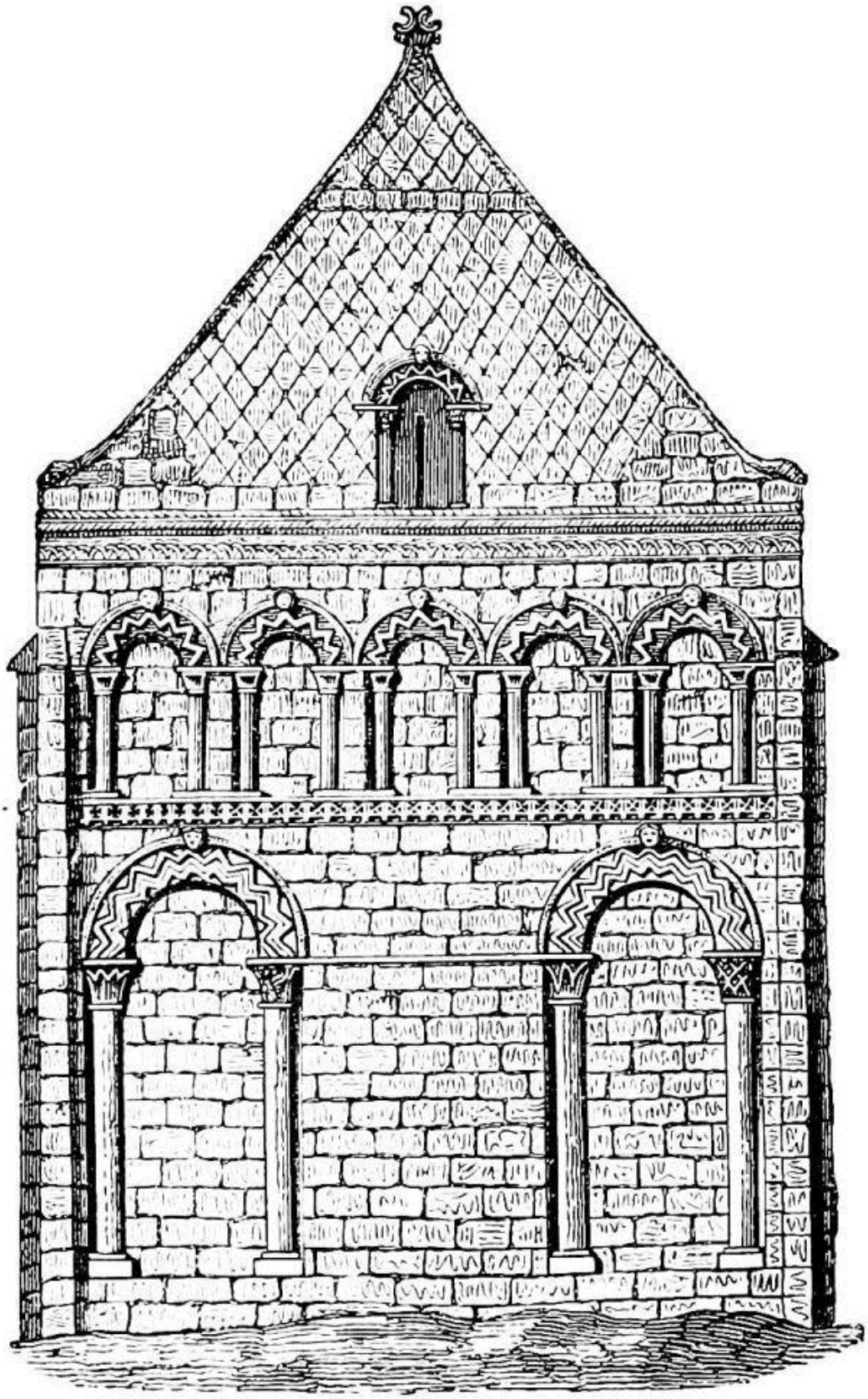


back

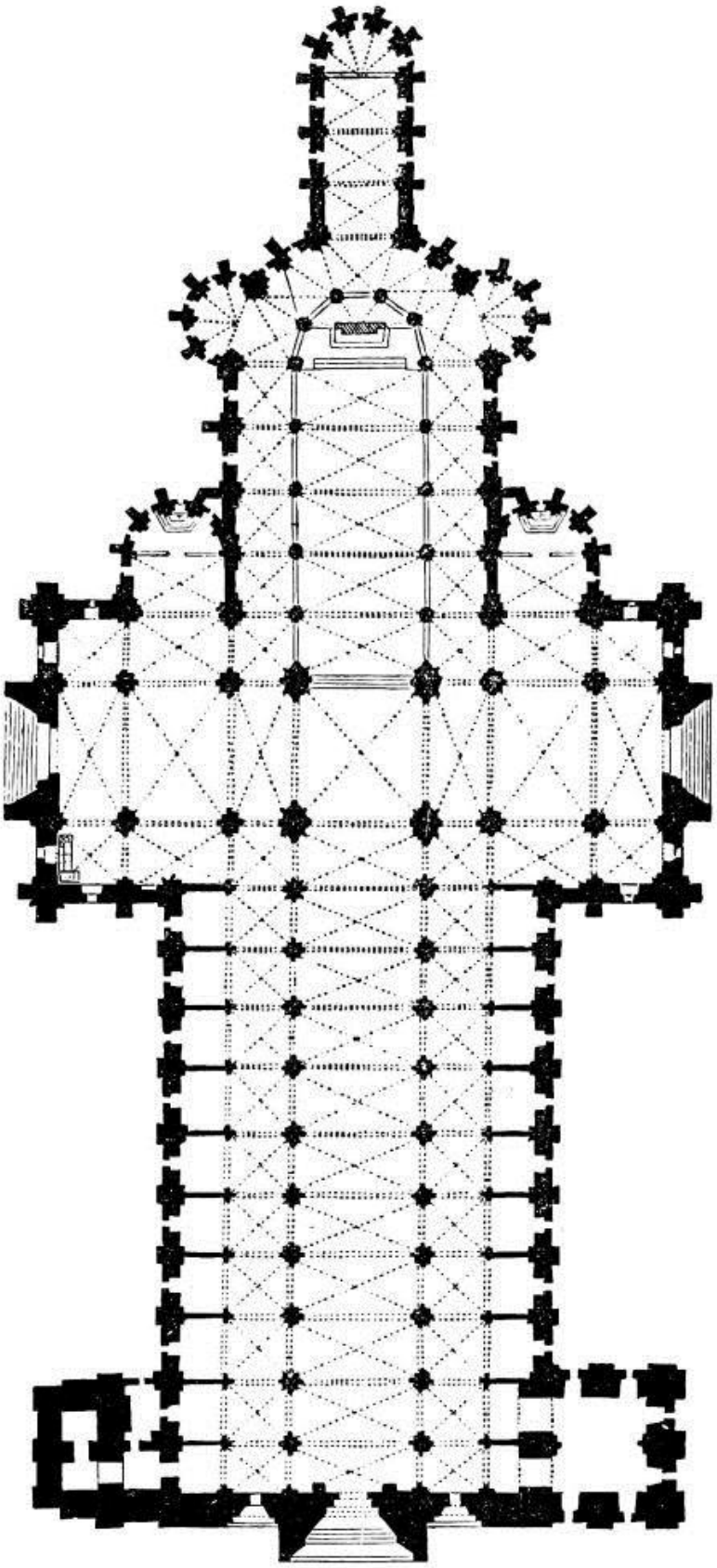




back

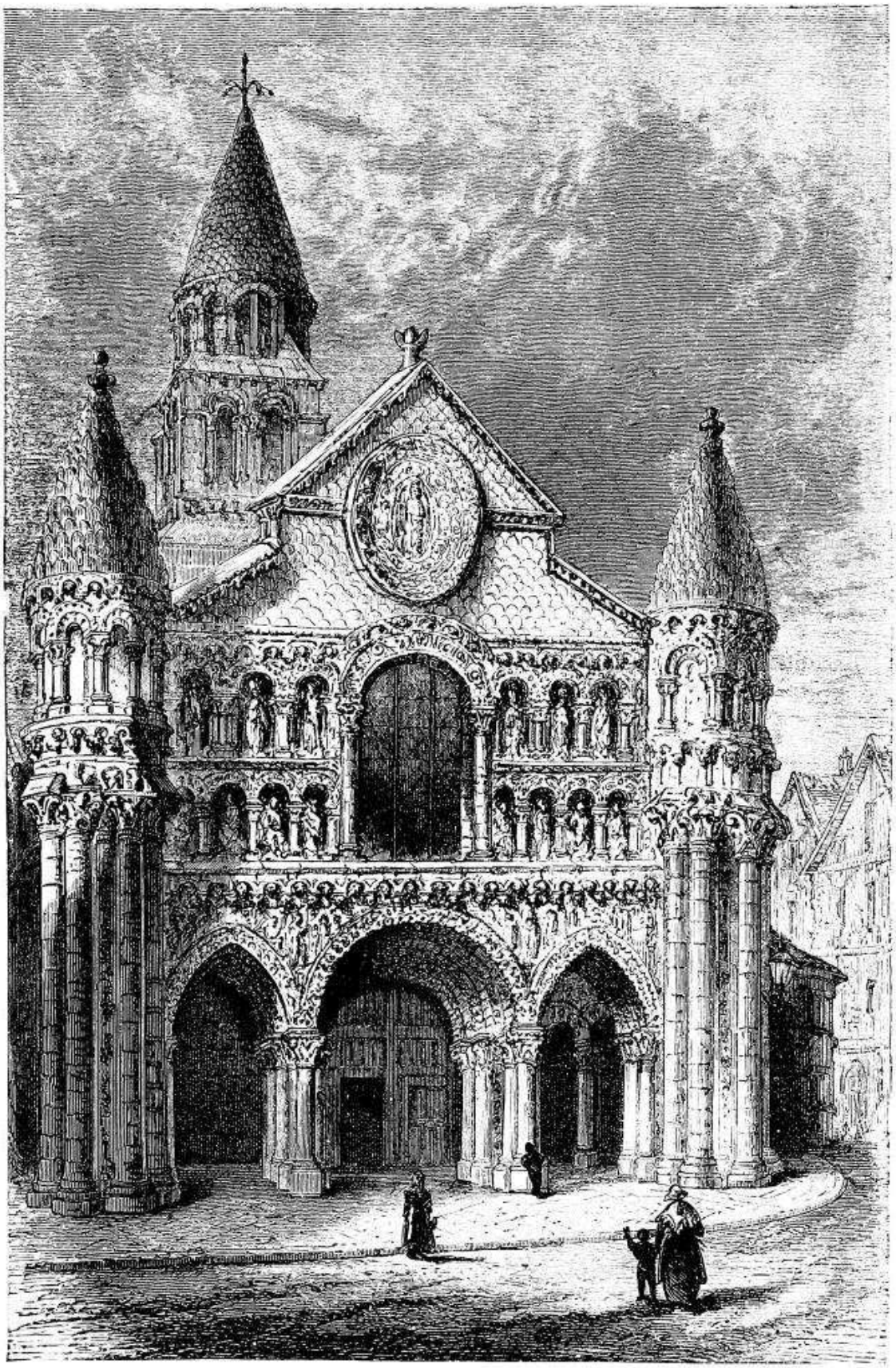


back

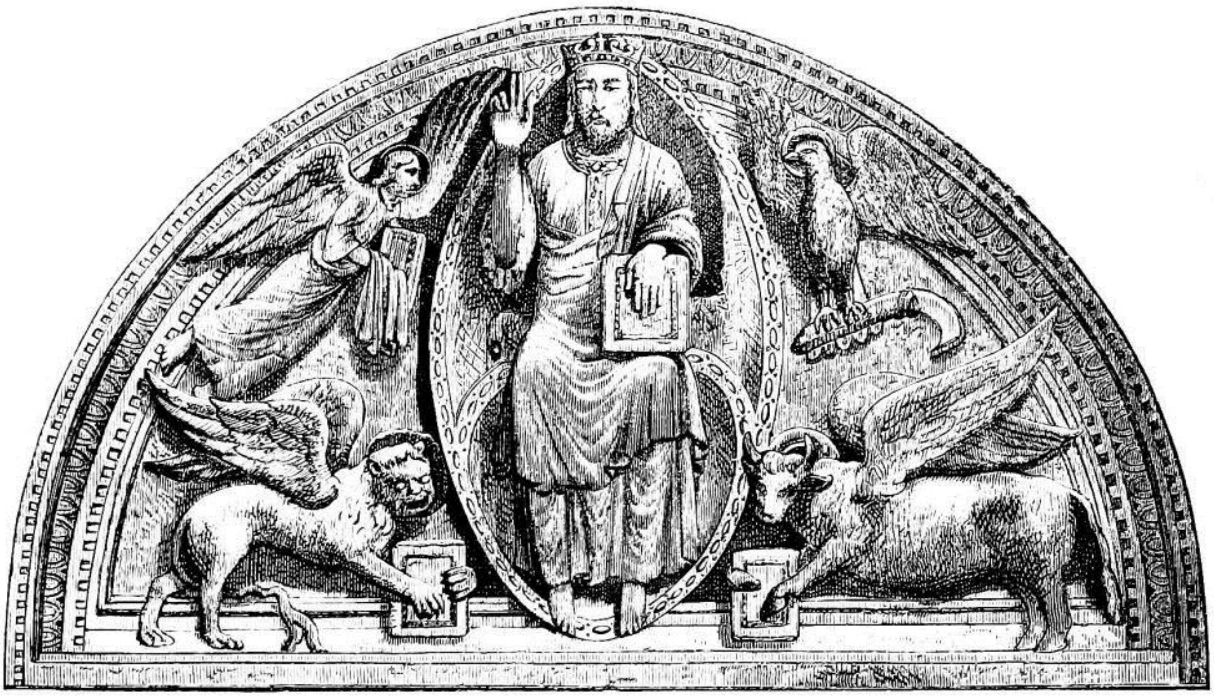


back

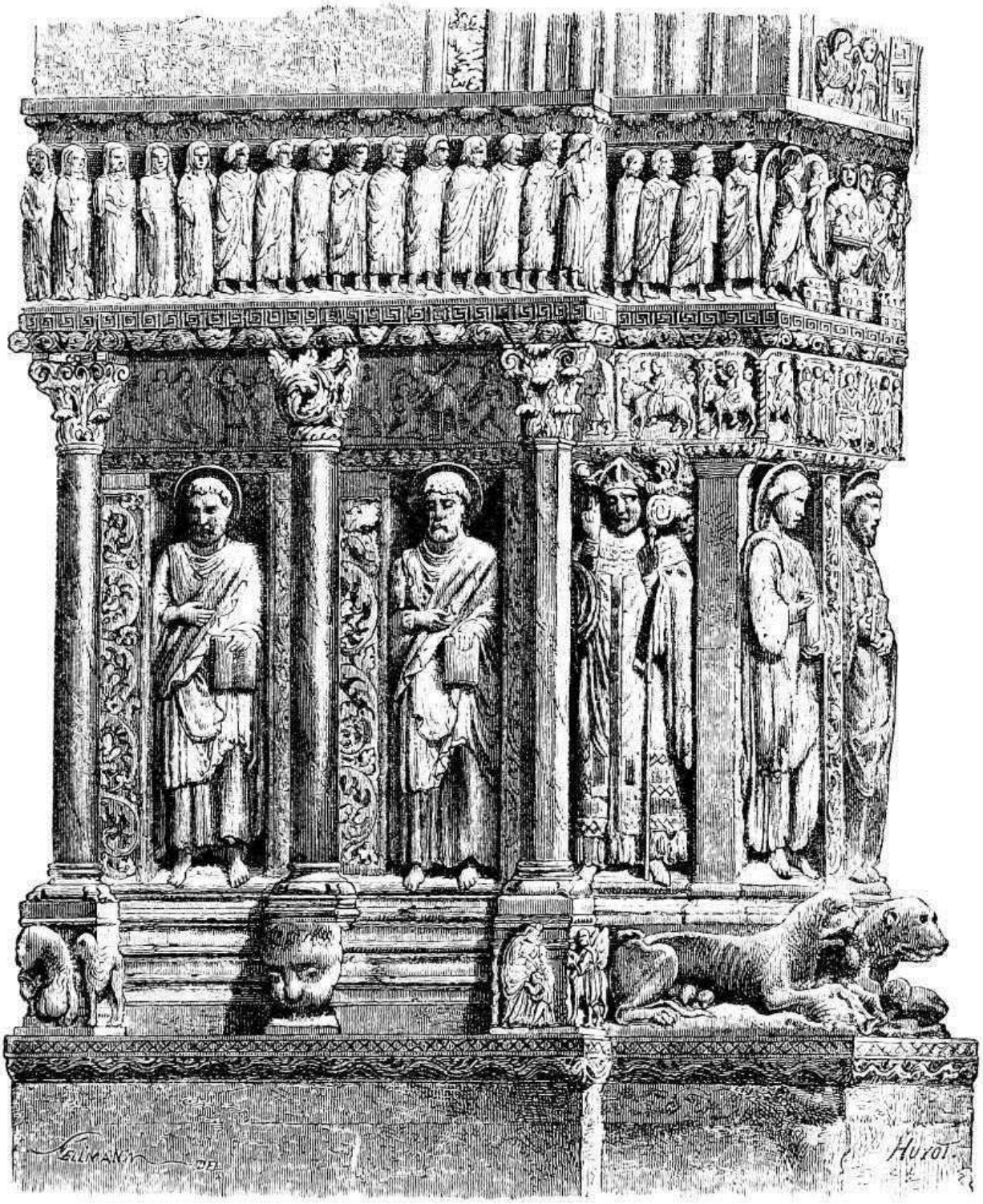
back



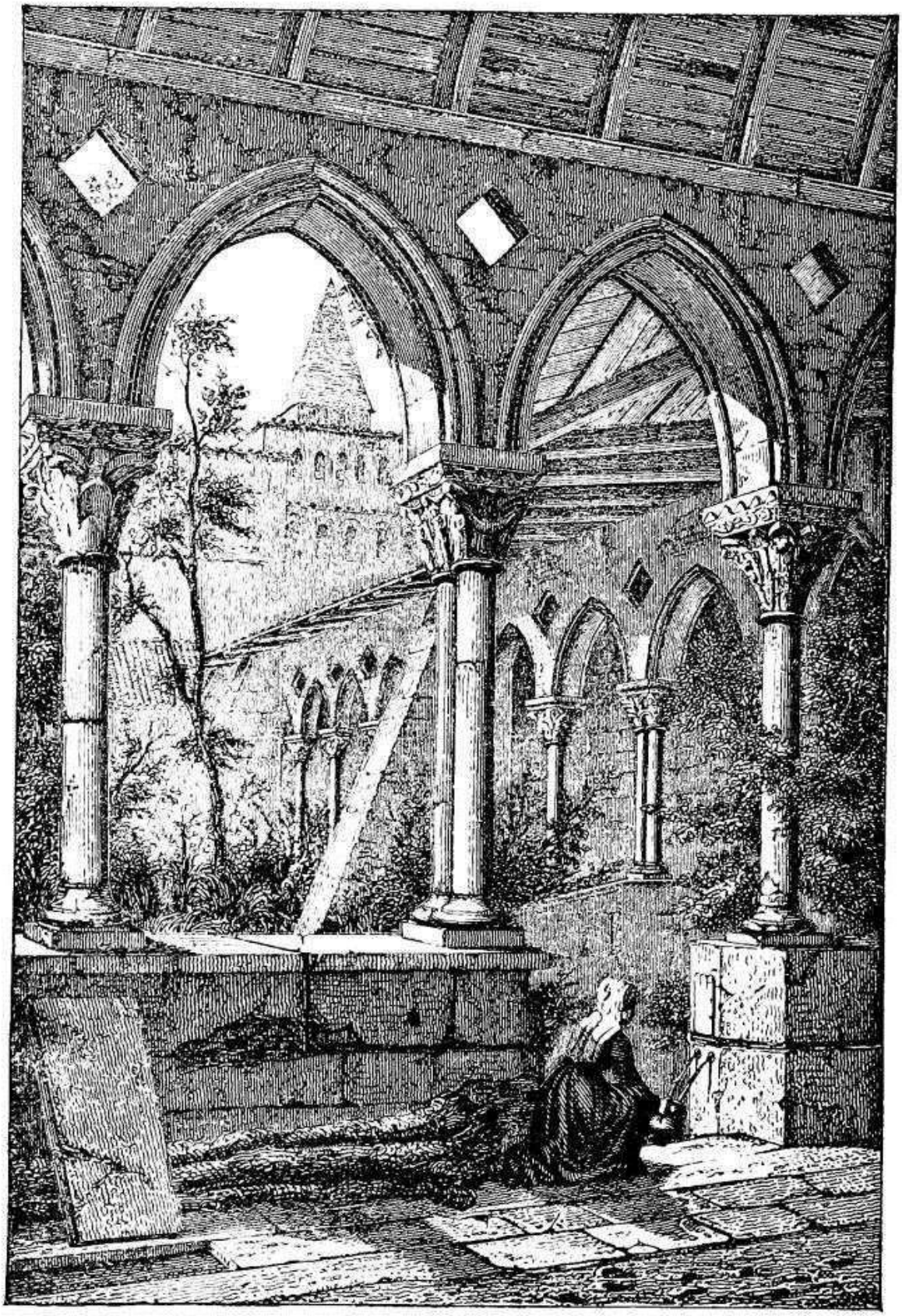
back



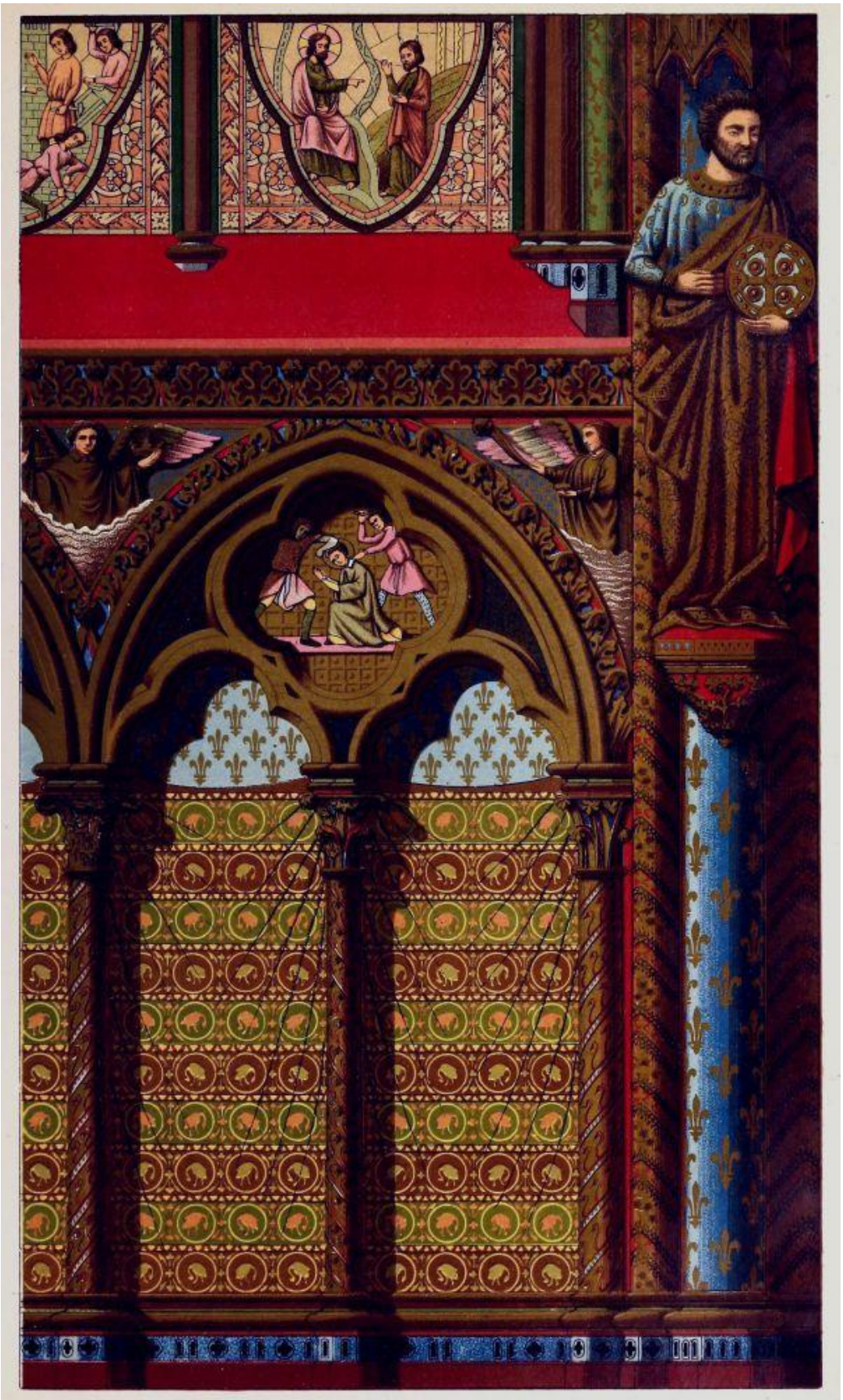
back



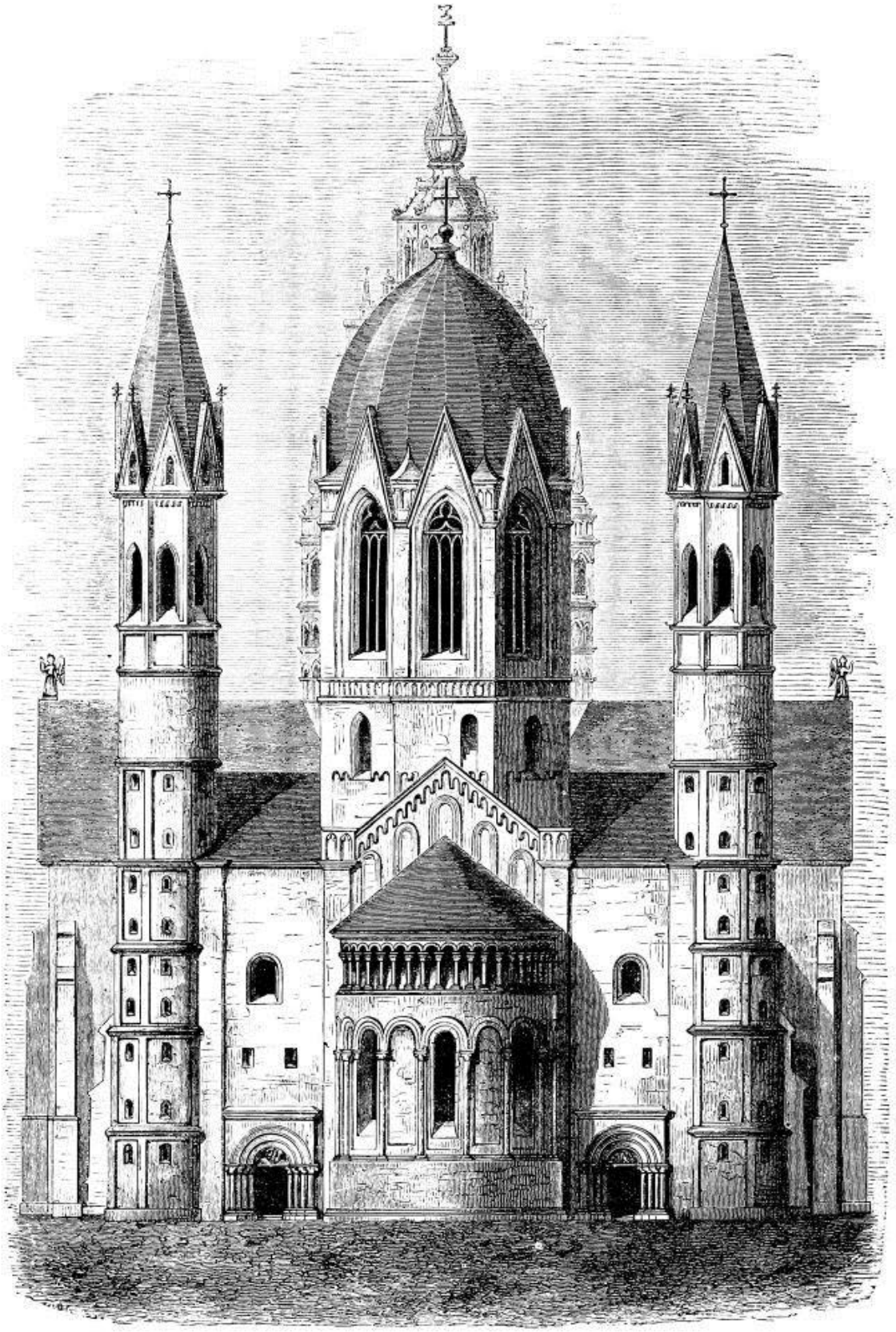
back



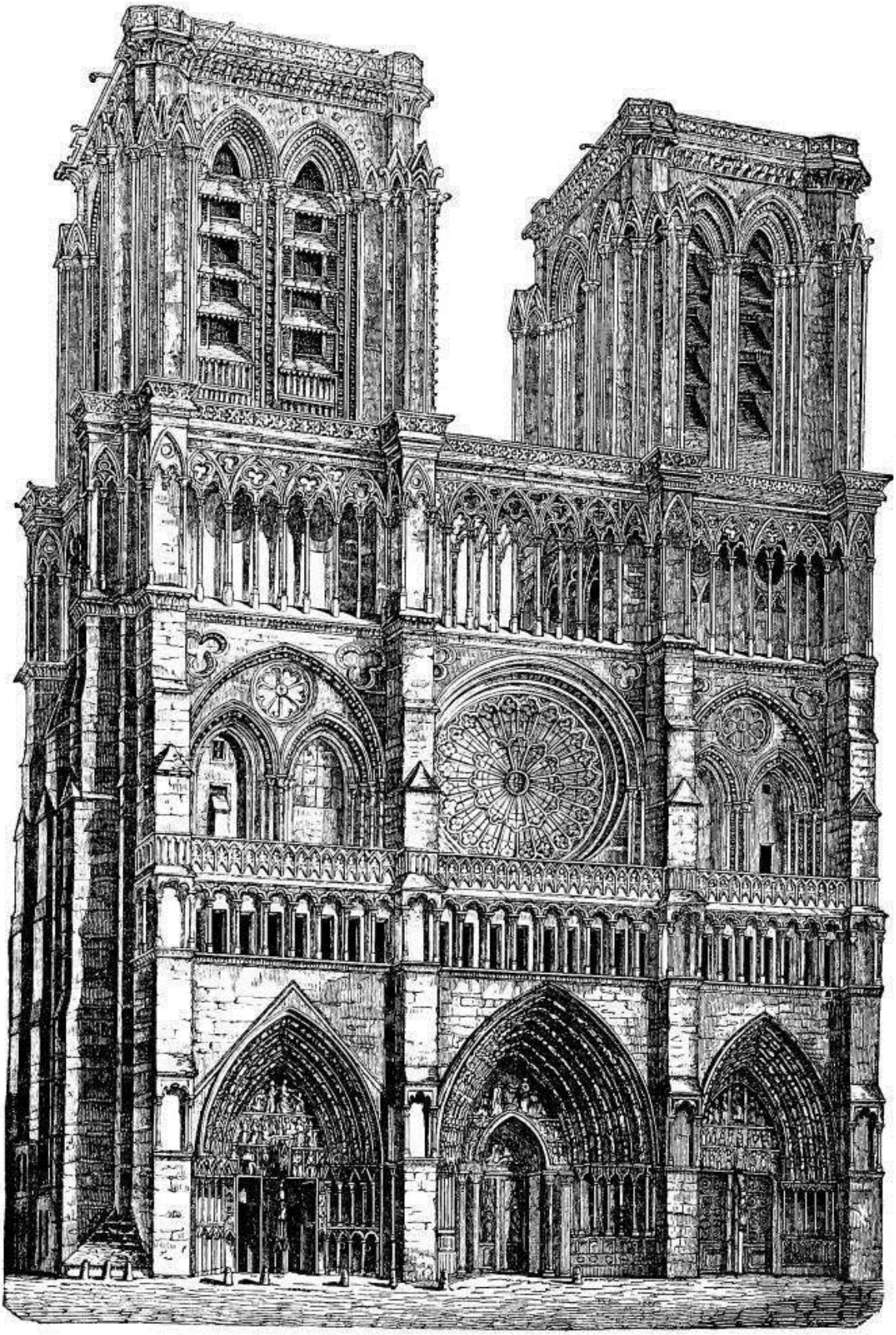
back



back

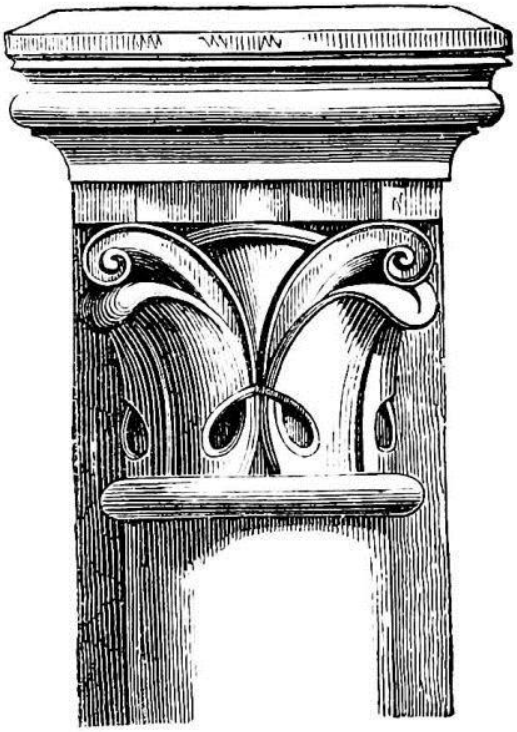


back

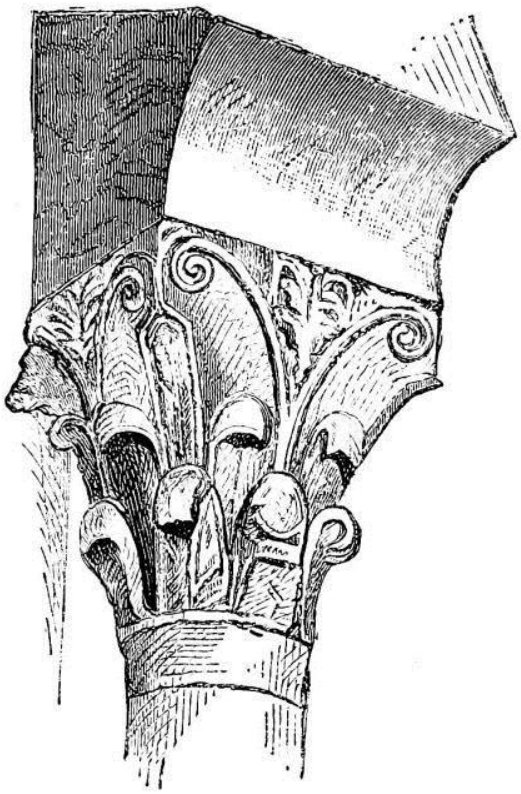


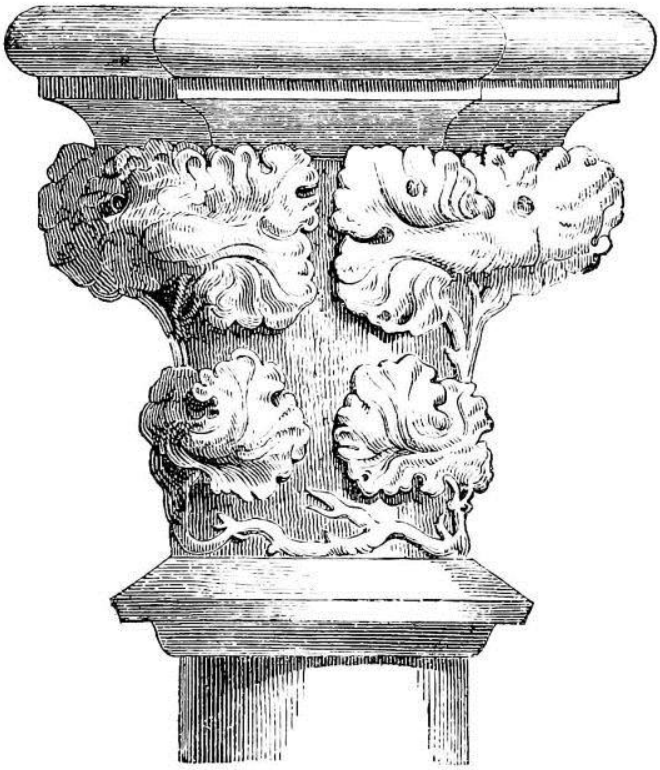
back

back

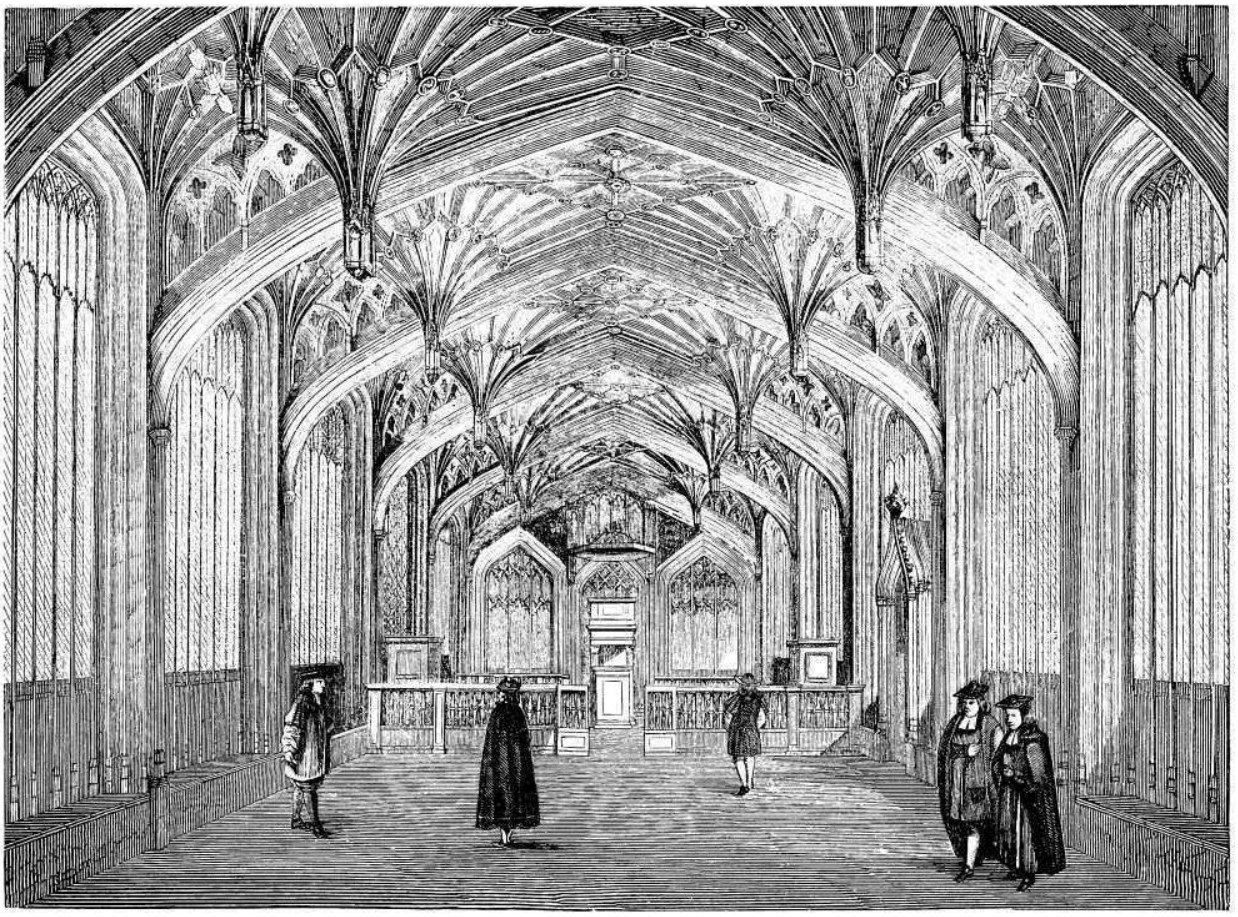


back

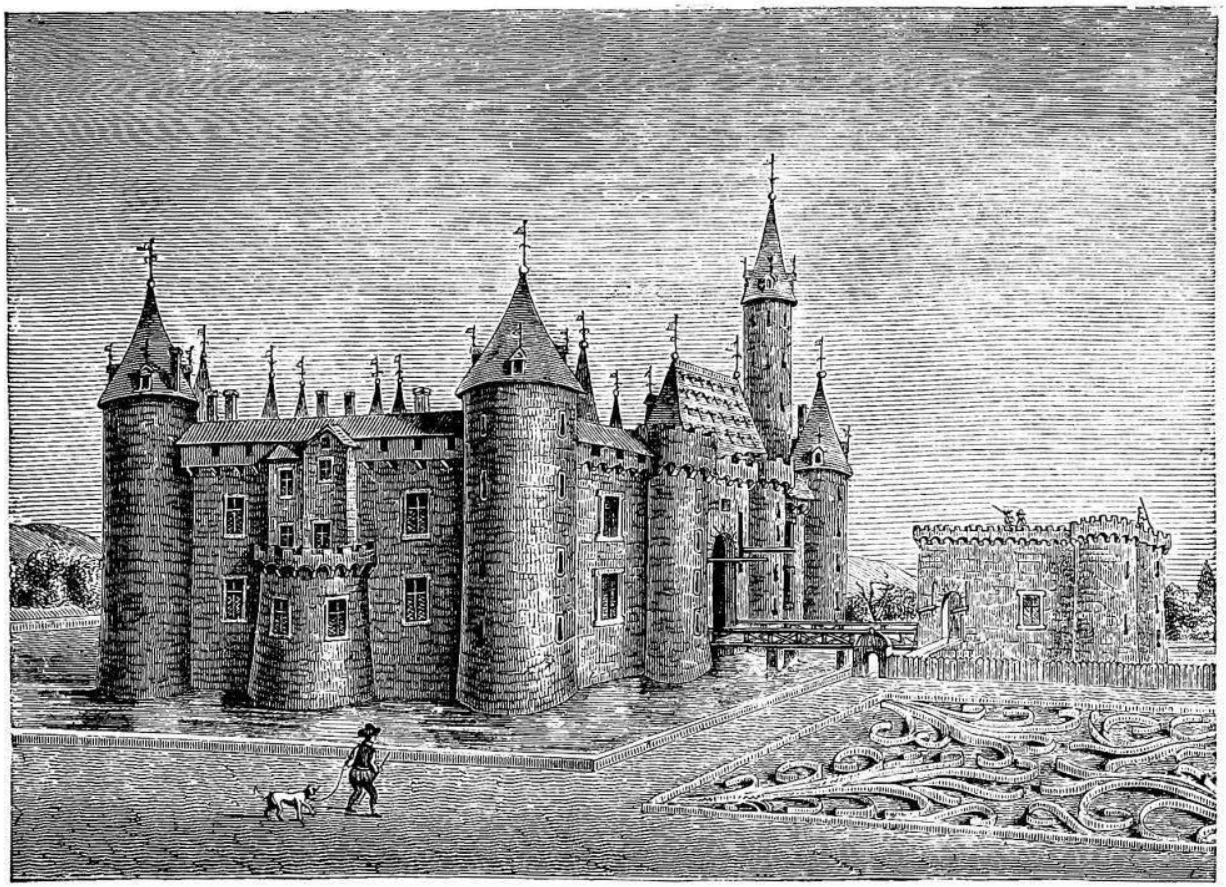




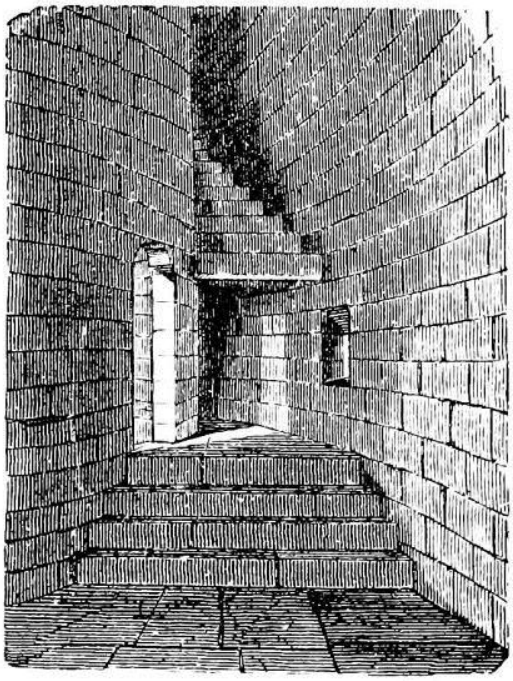
back

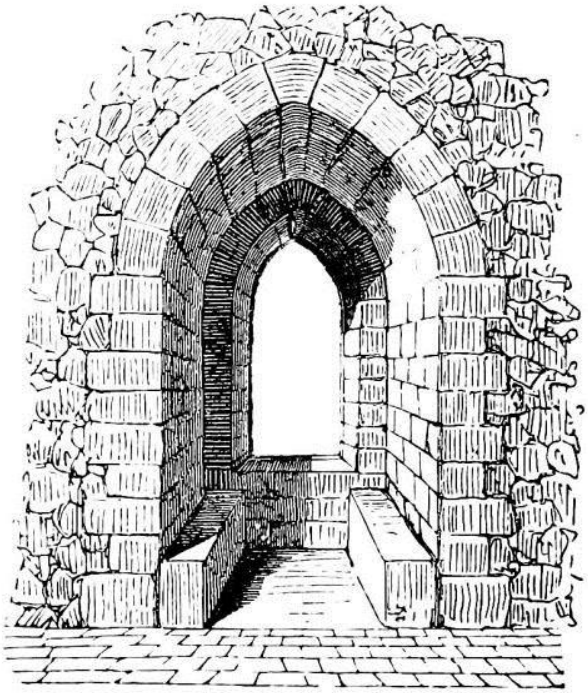


back

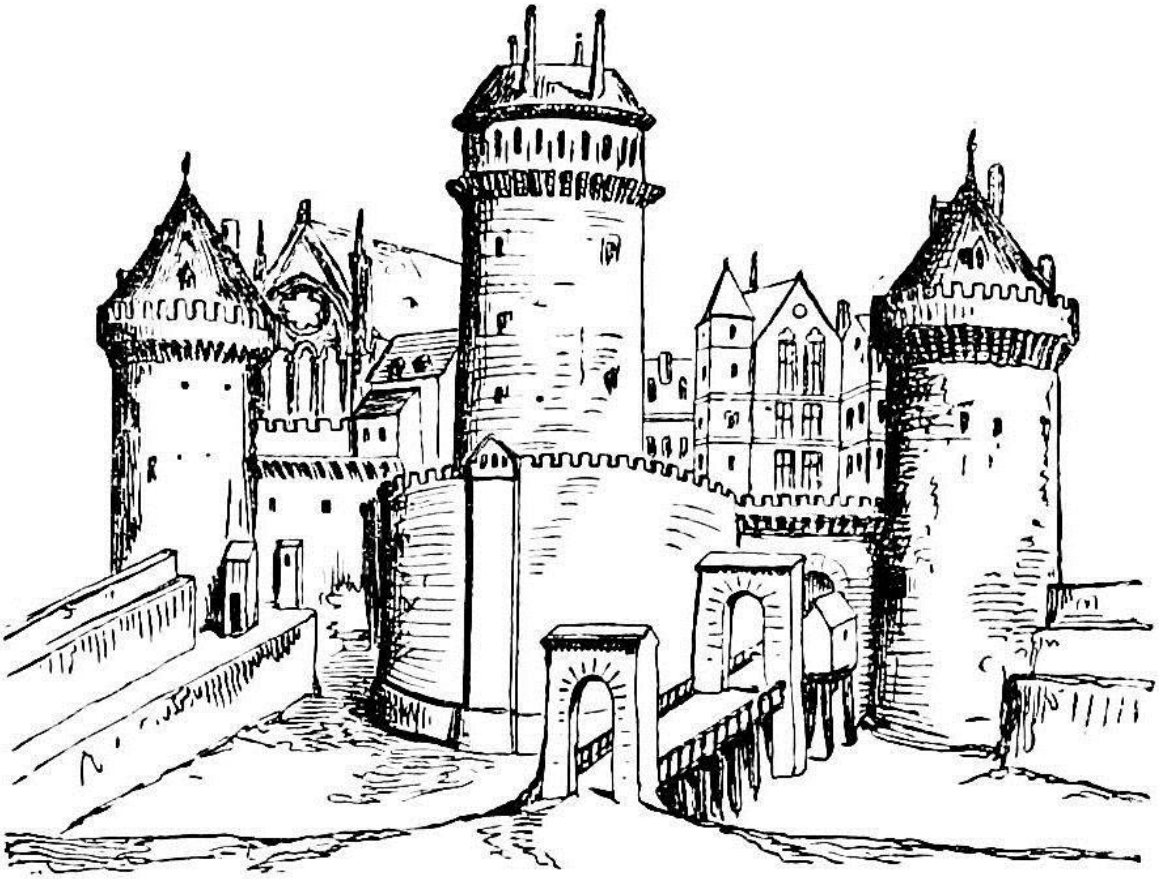


back

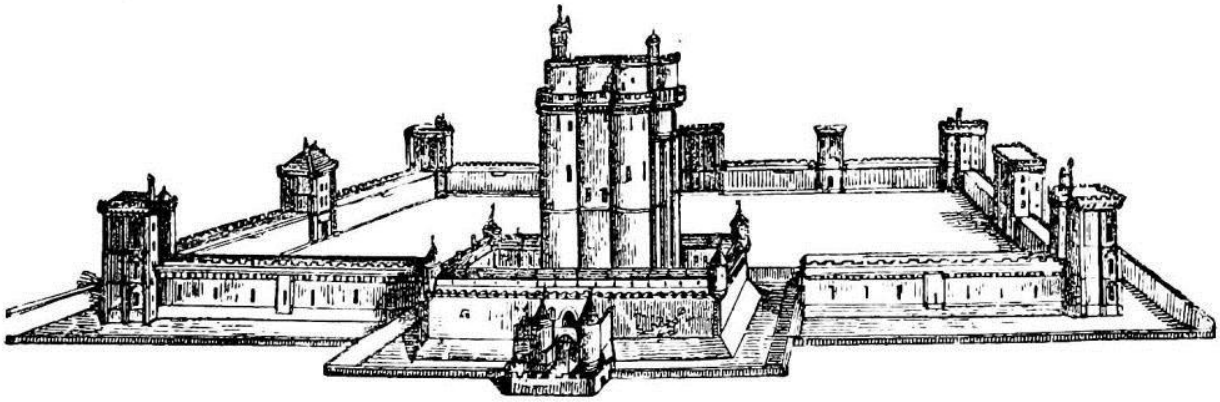




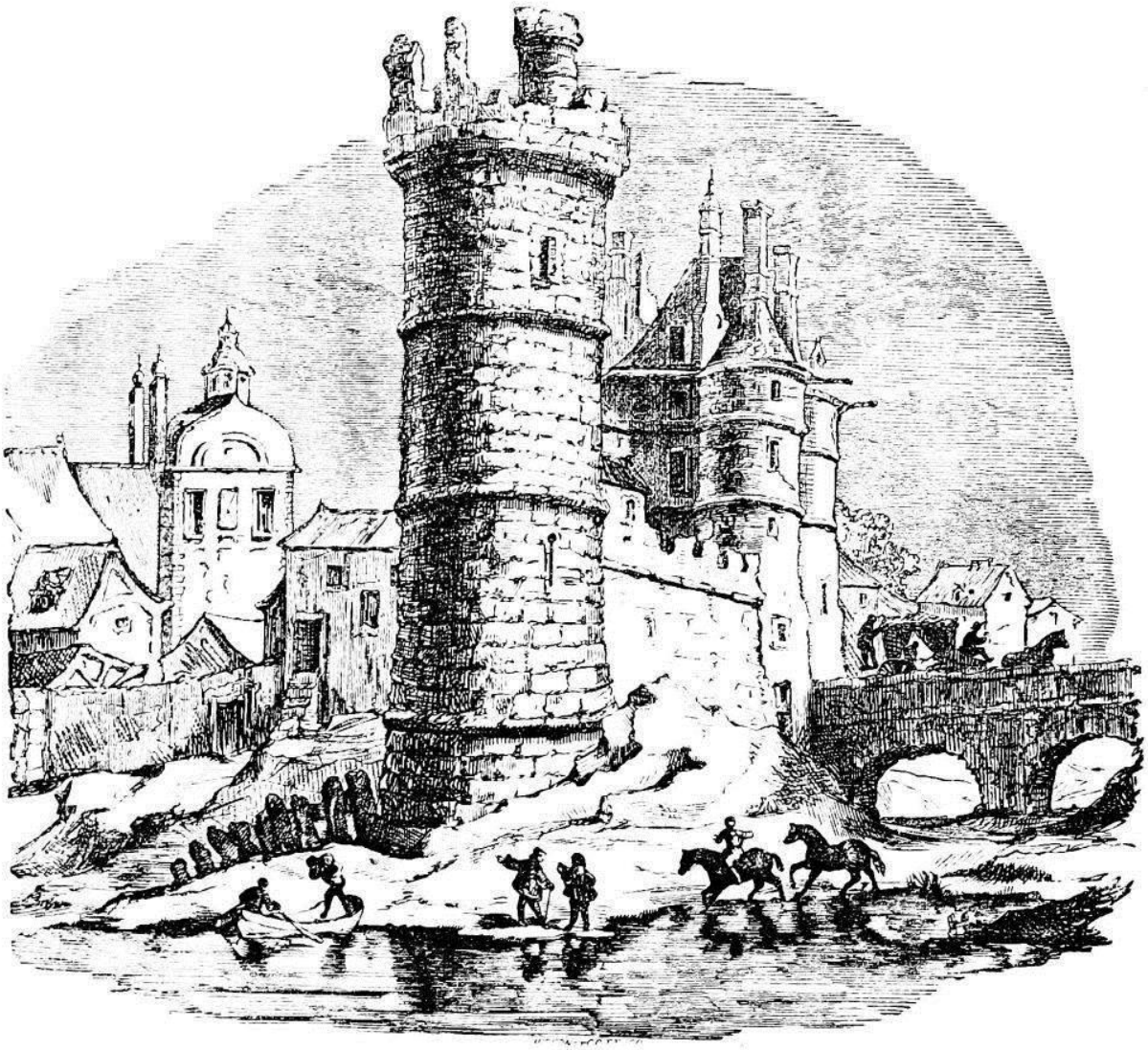
back



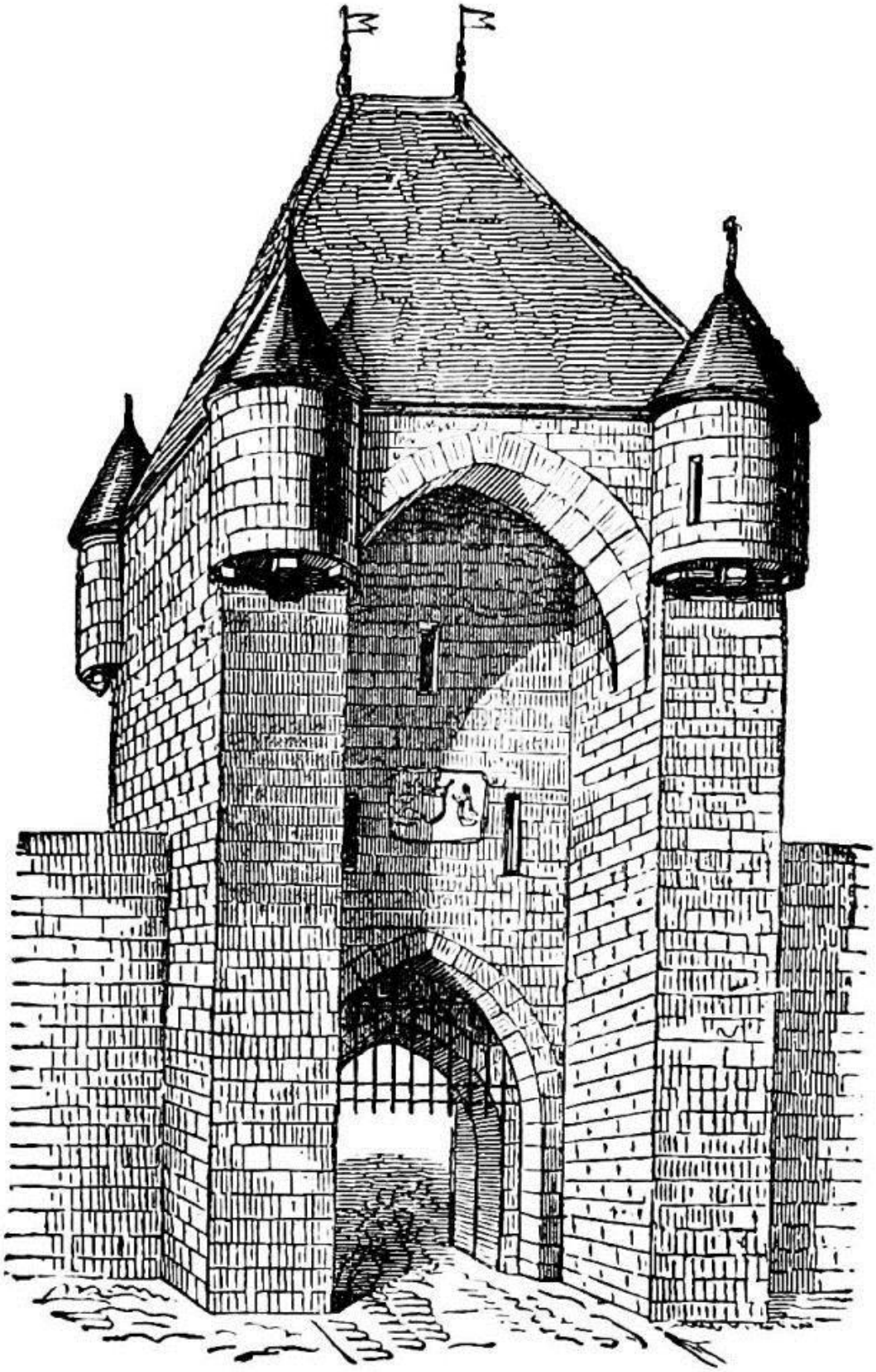
back



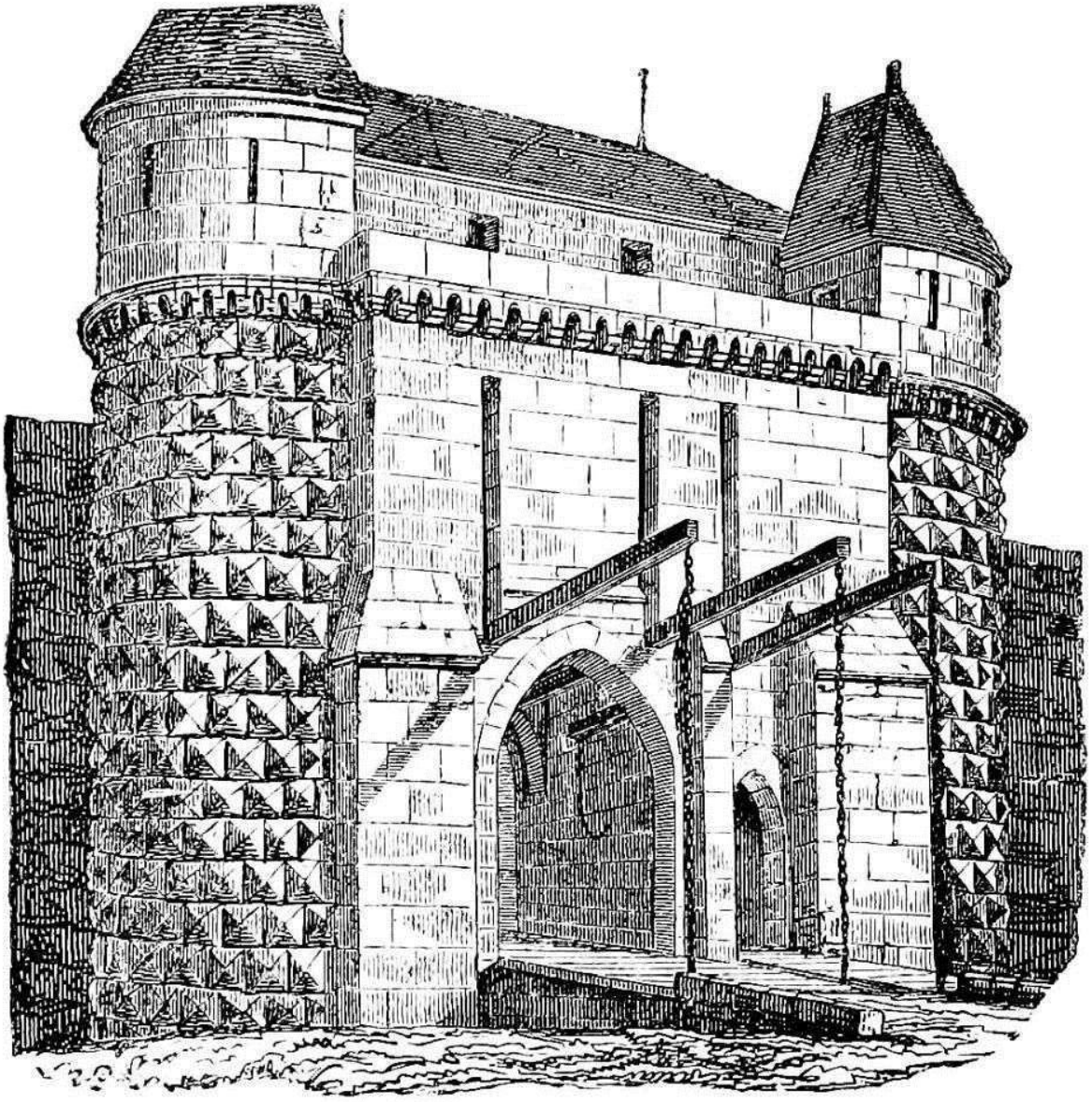
back



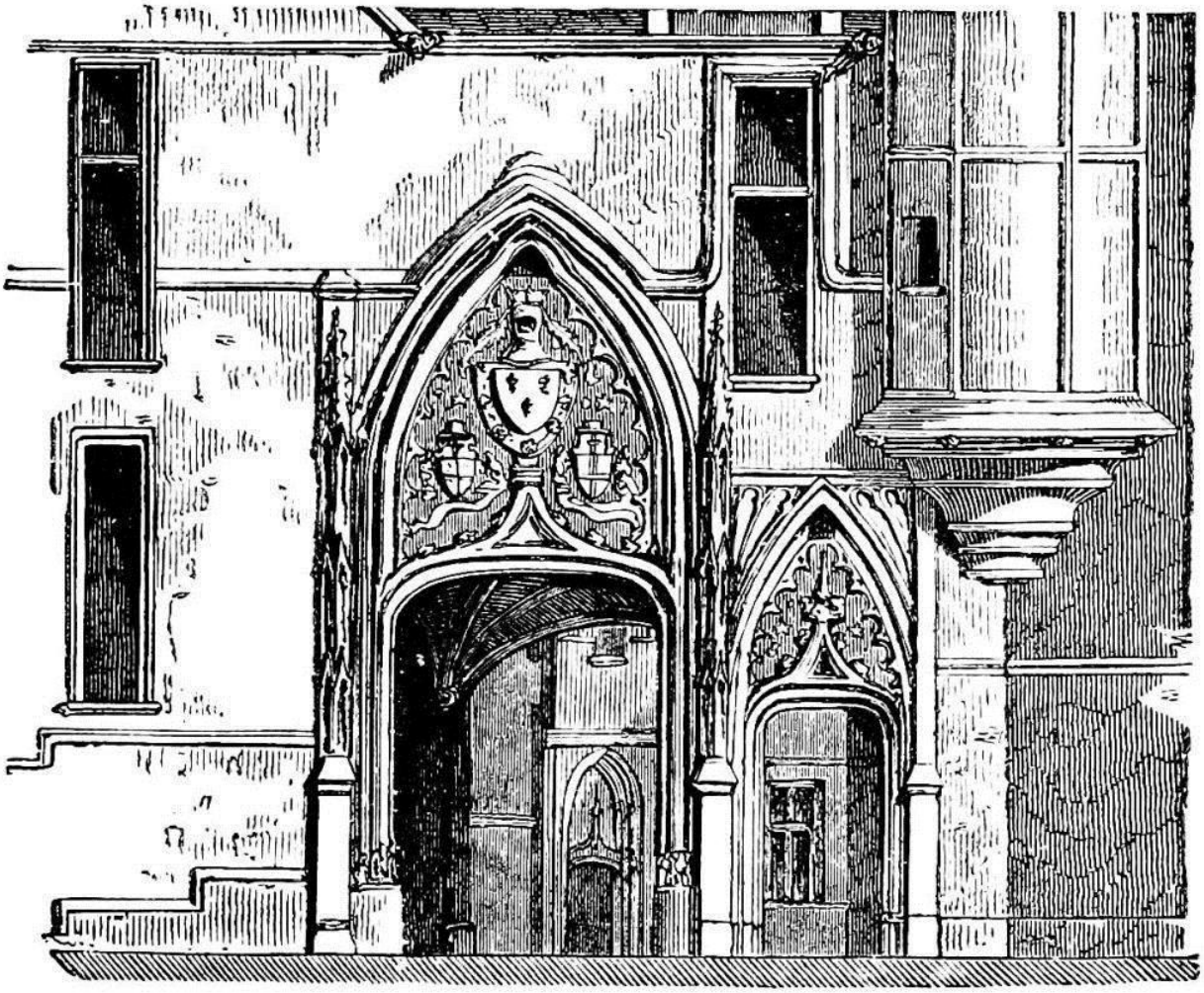
back



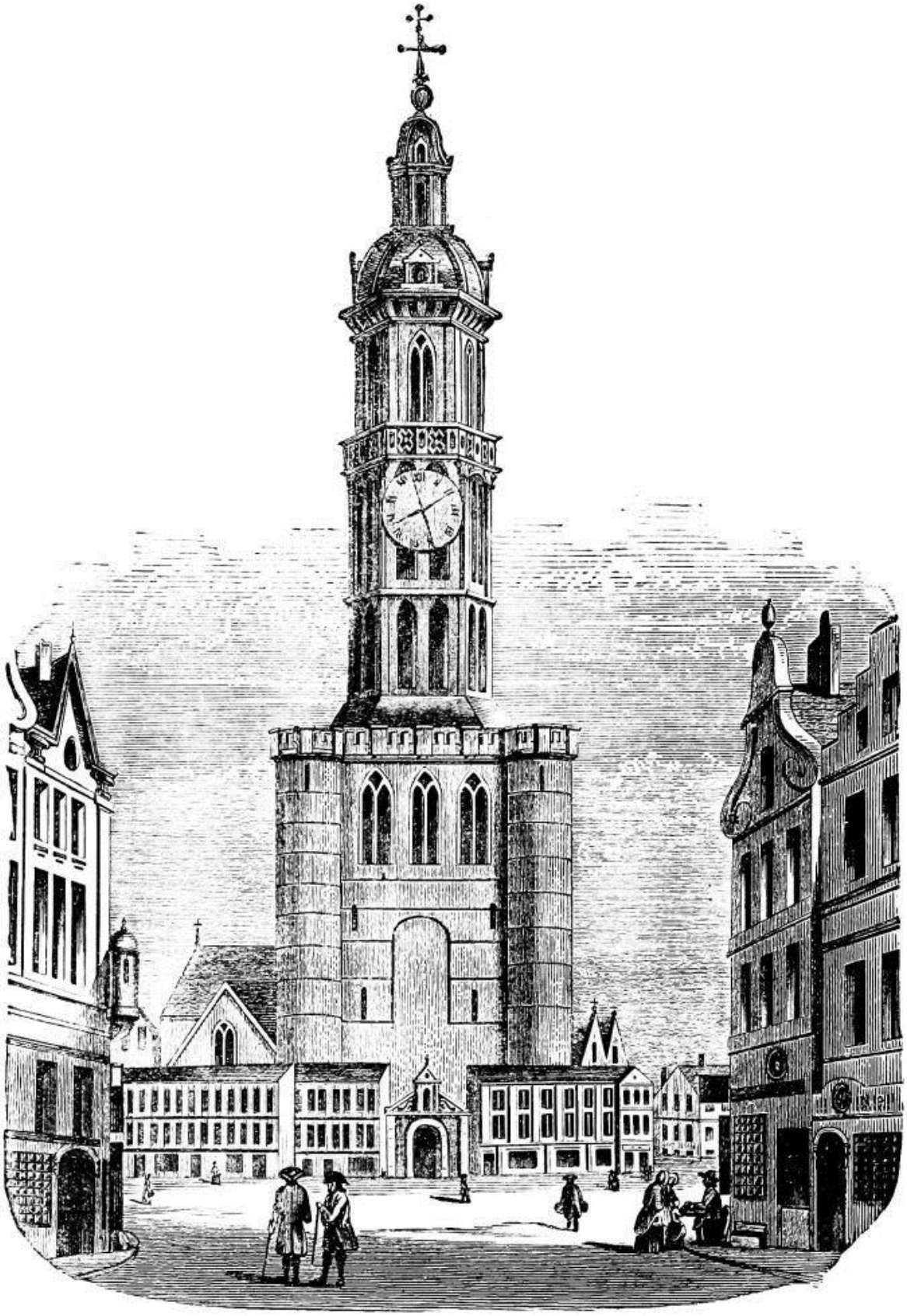
back



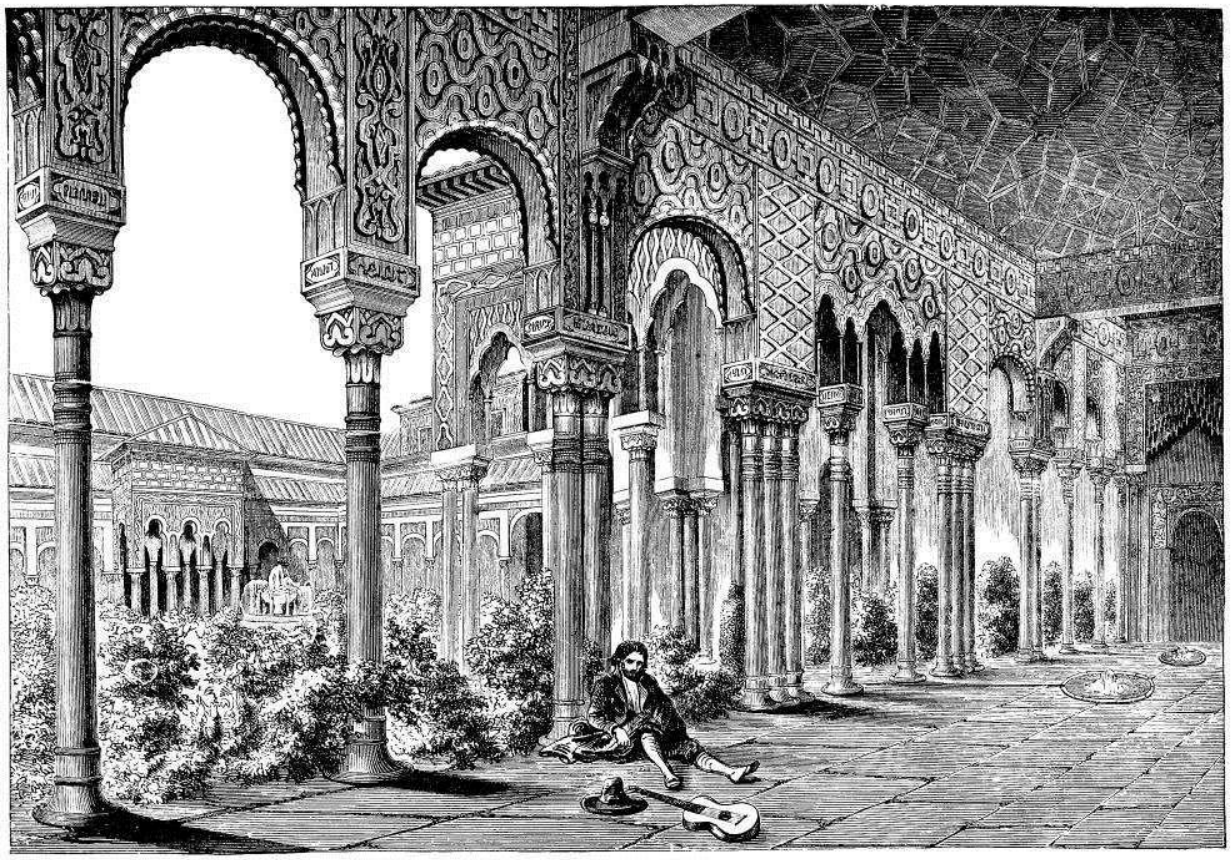
back



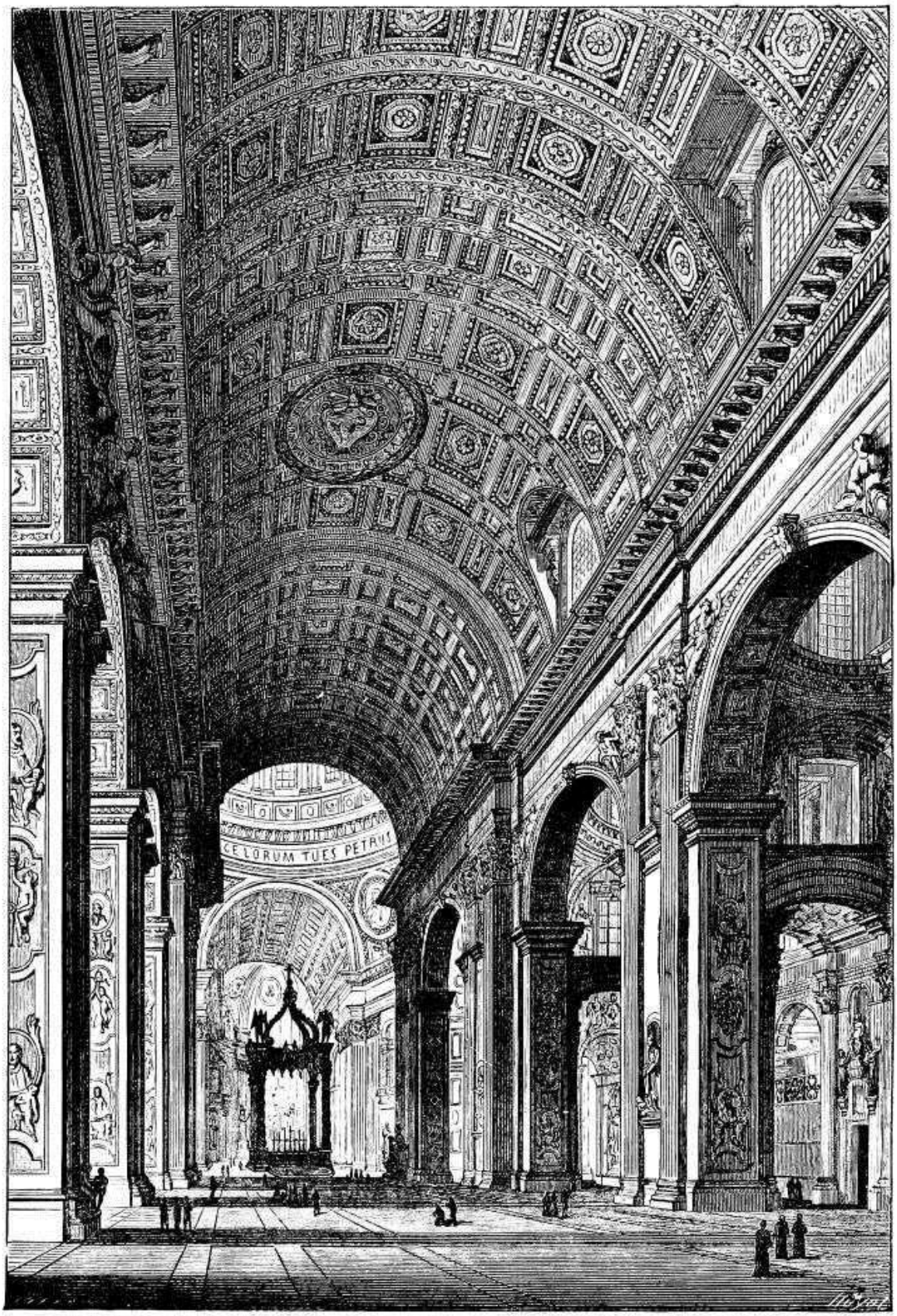
back



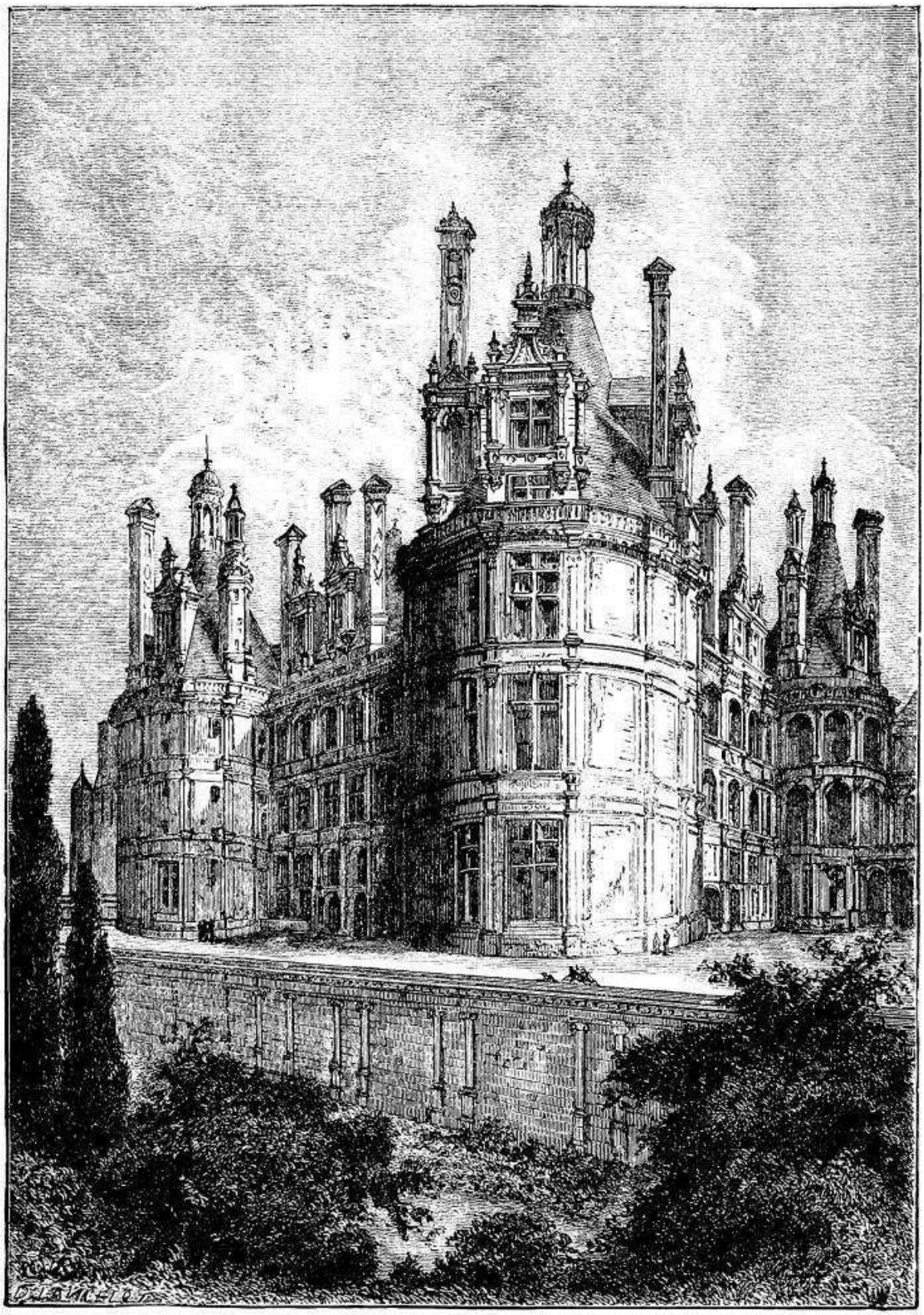
back



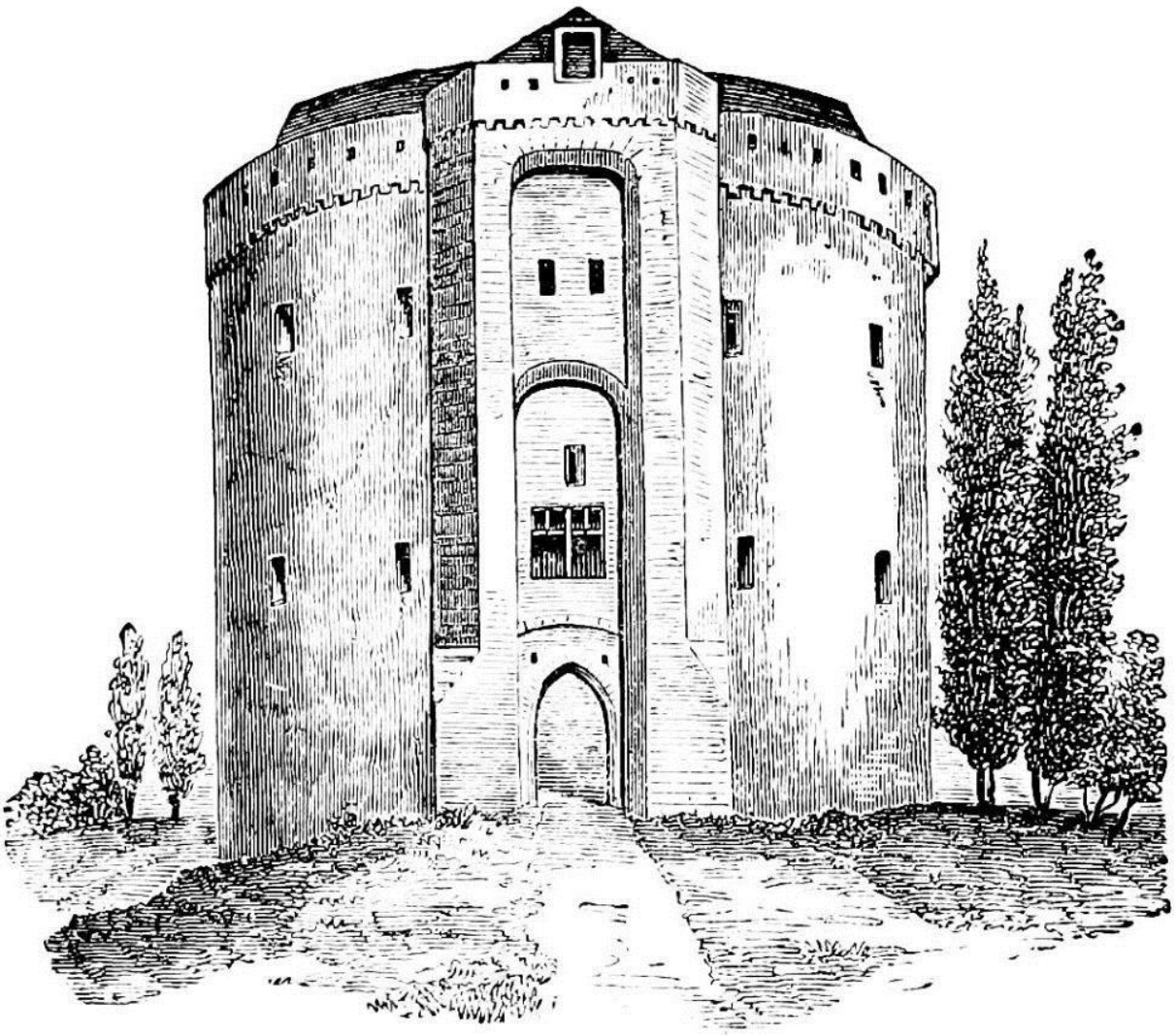
back



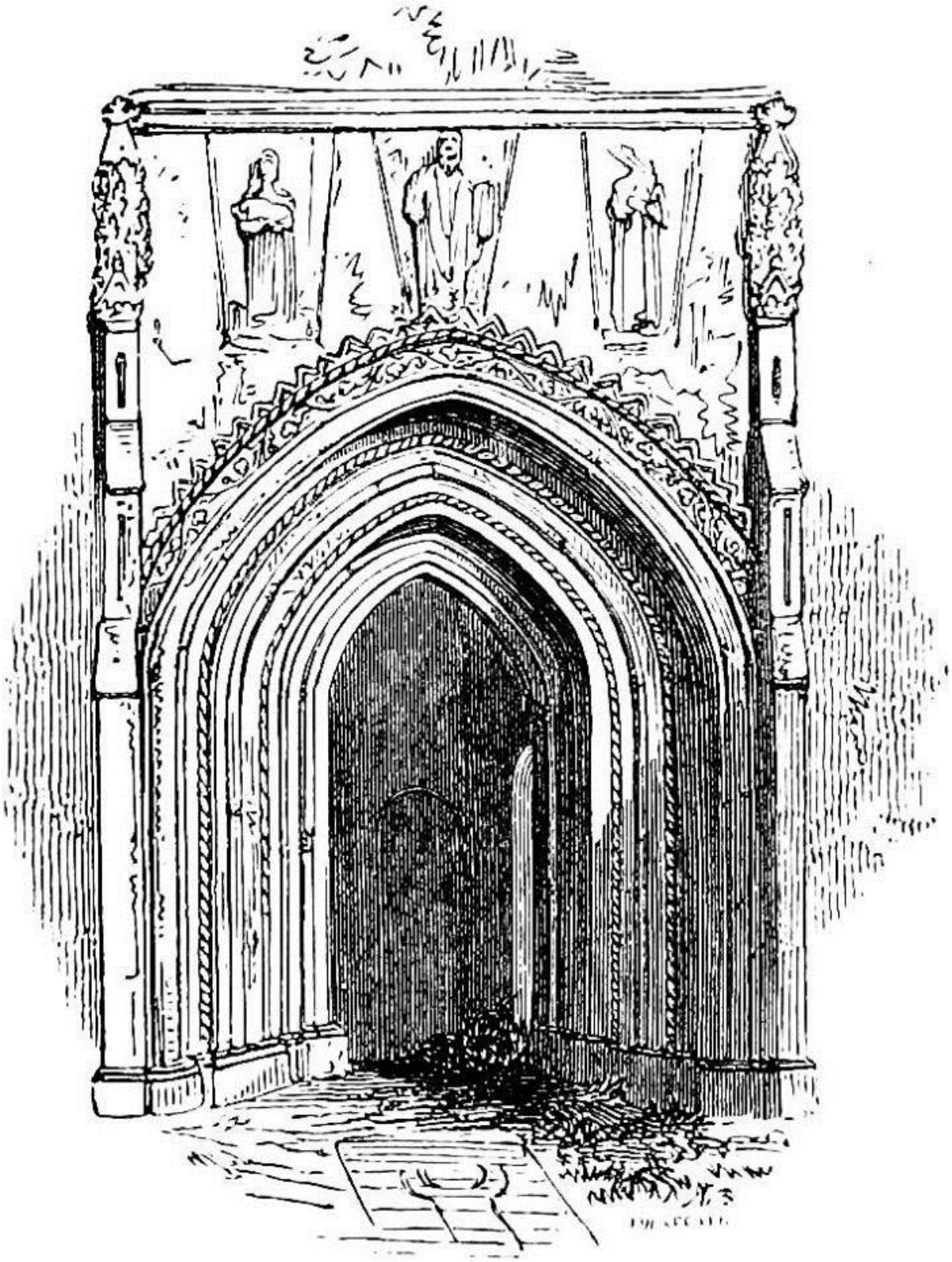
back



back



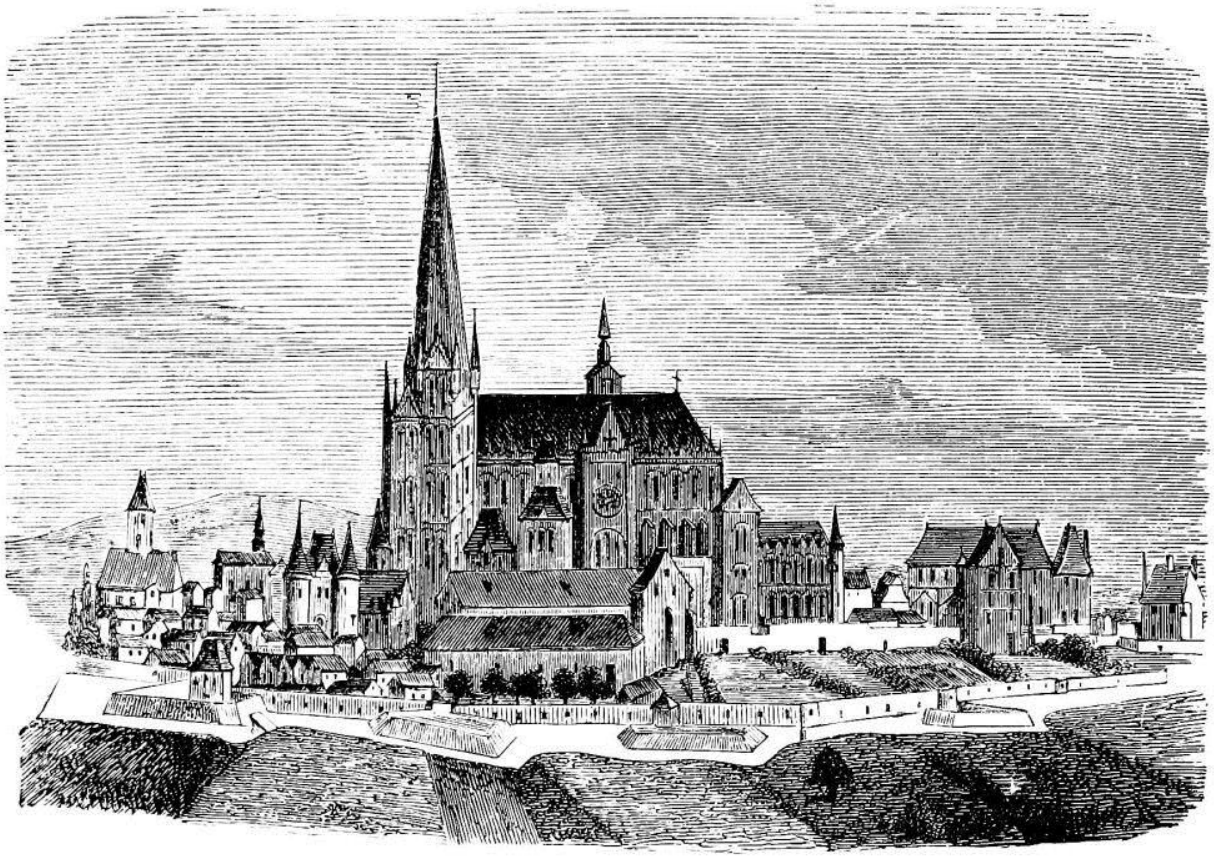
back



back

back

back

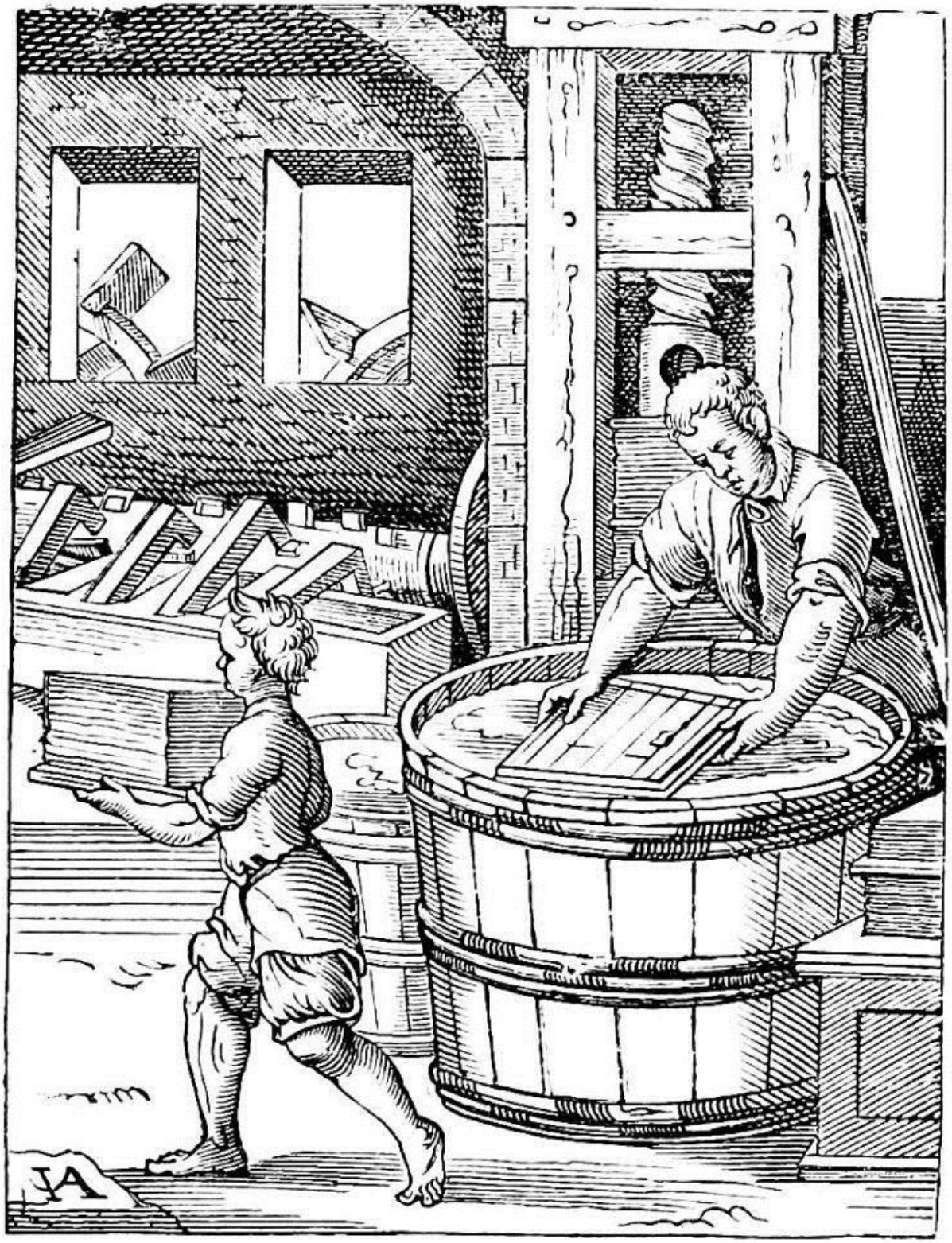


back

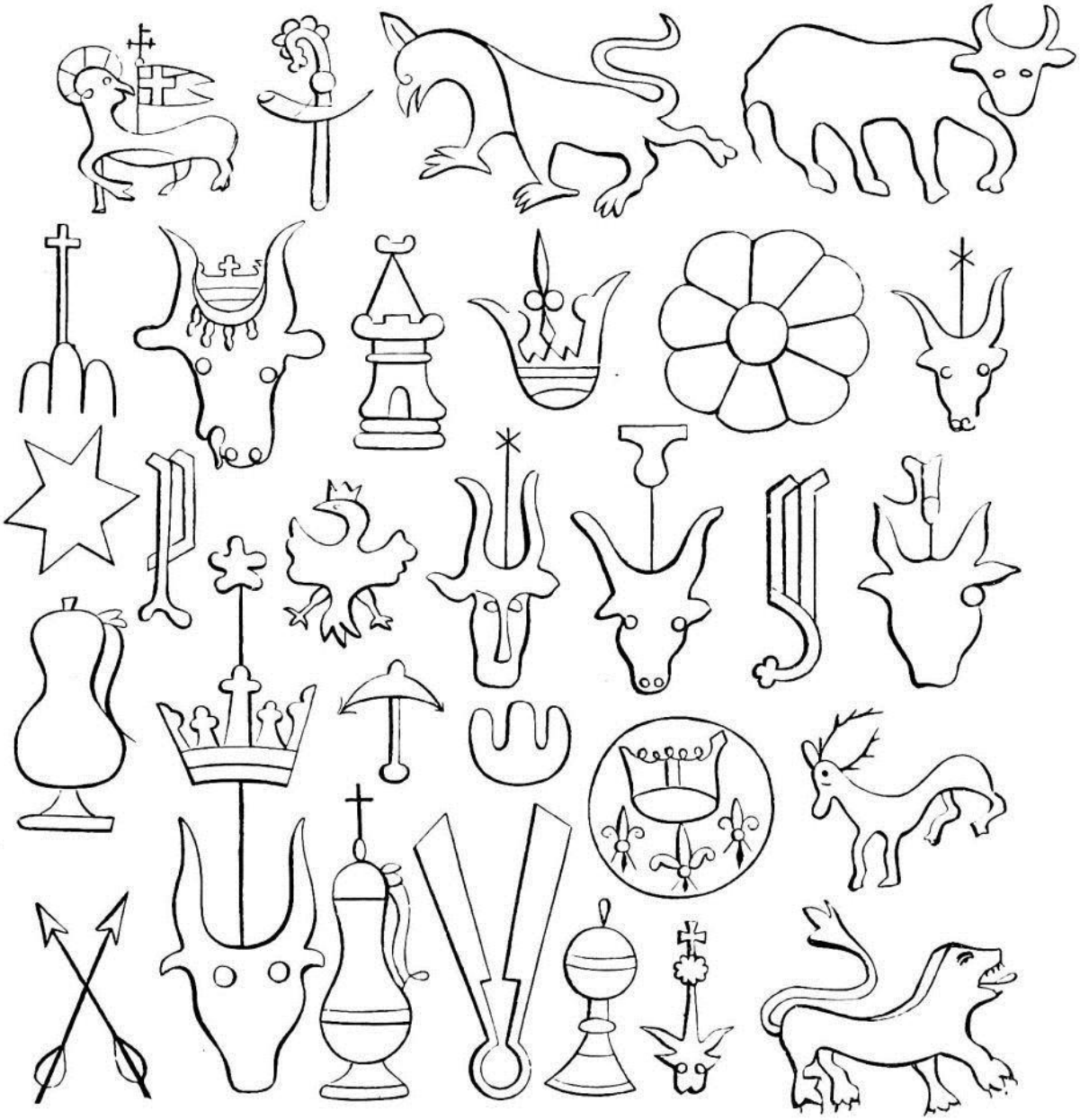
back

ANTHONIVS ✻ PRIMVS ✻ BVRGVNDIE ✻ IWENIVTIS ✻ ET ✻ BAZOCHIE ✻ REX ✻ OPTIMVS
1545

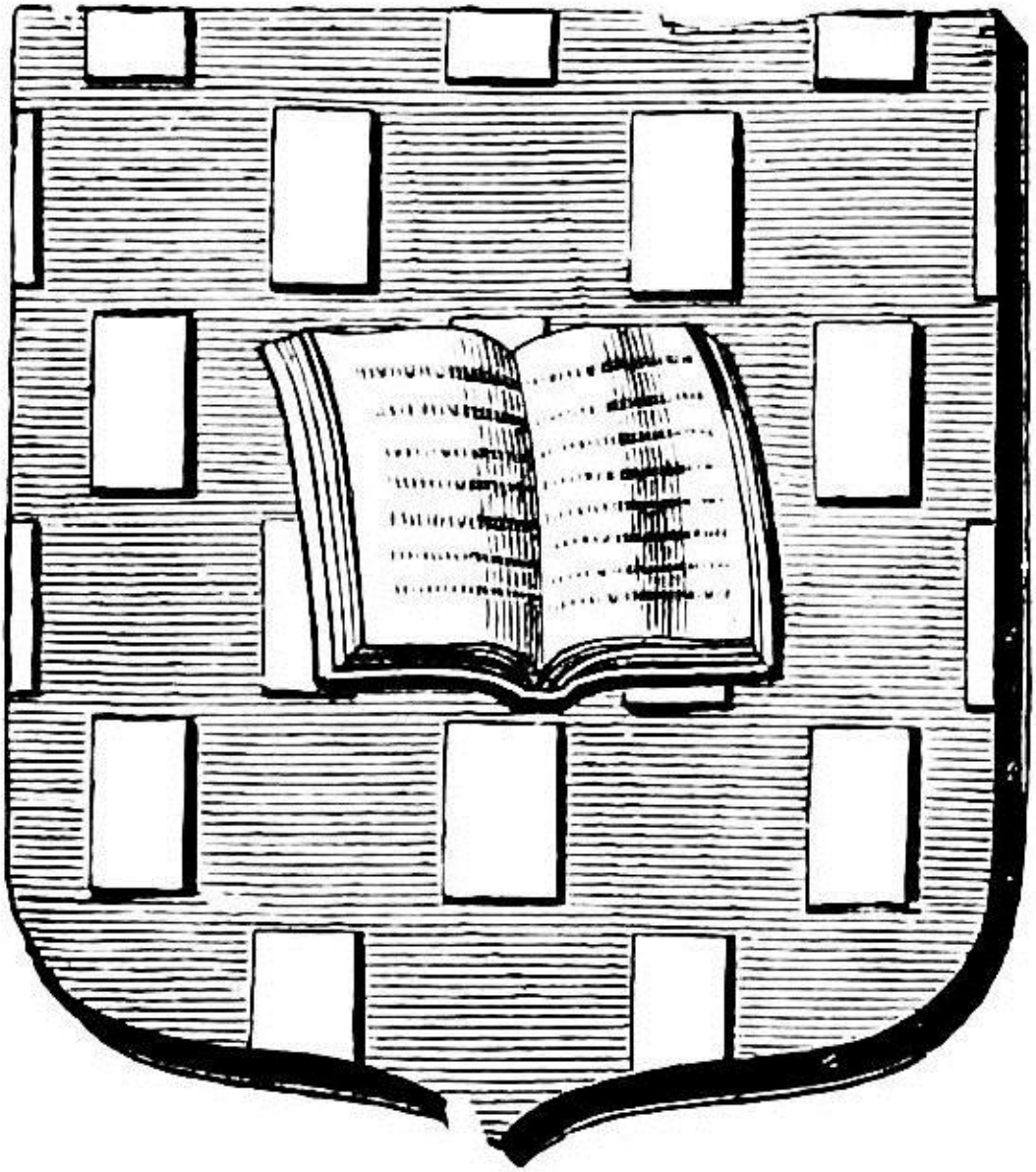
back



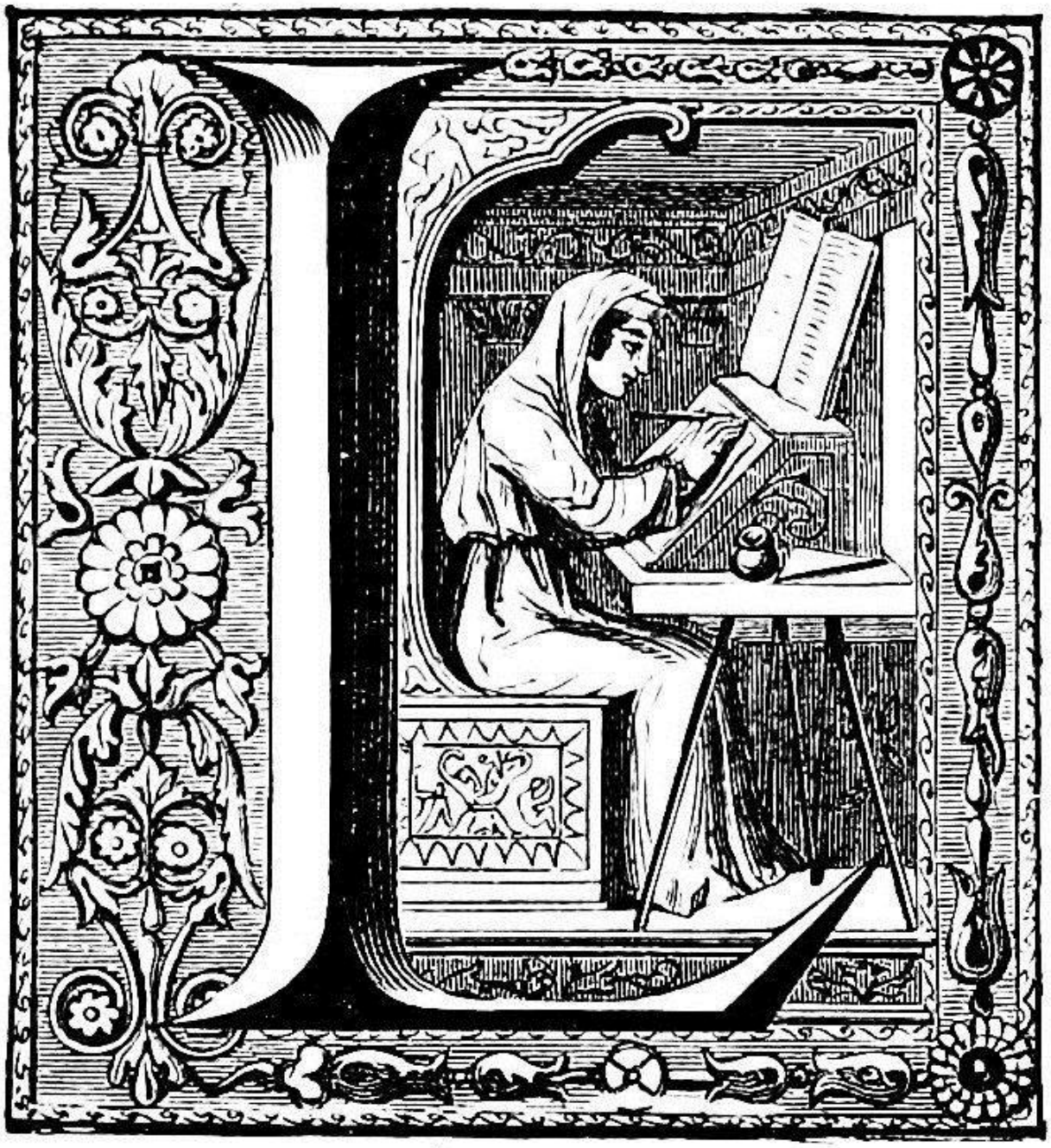
back



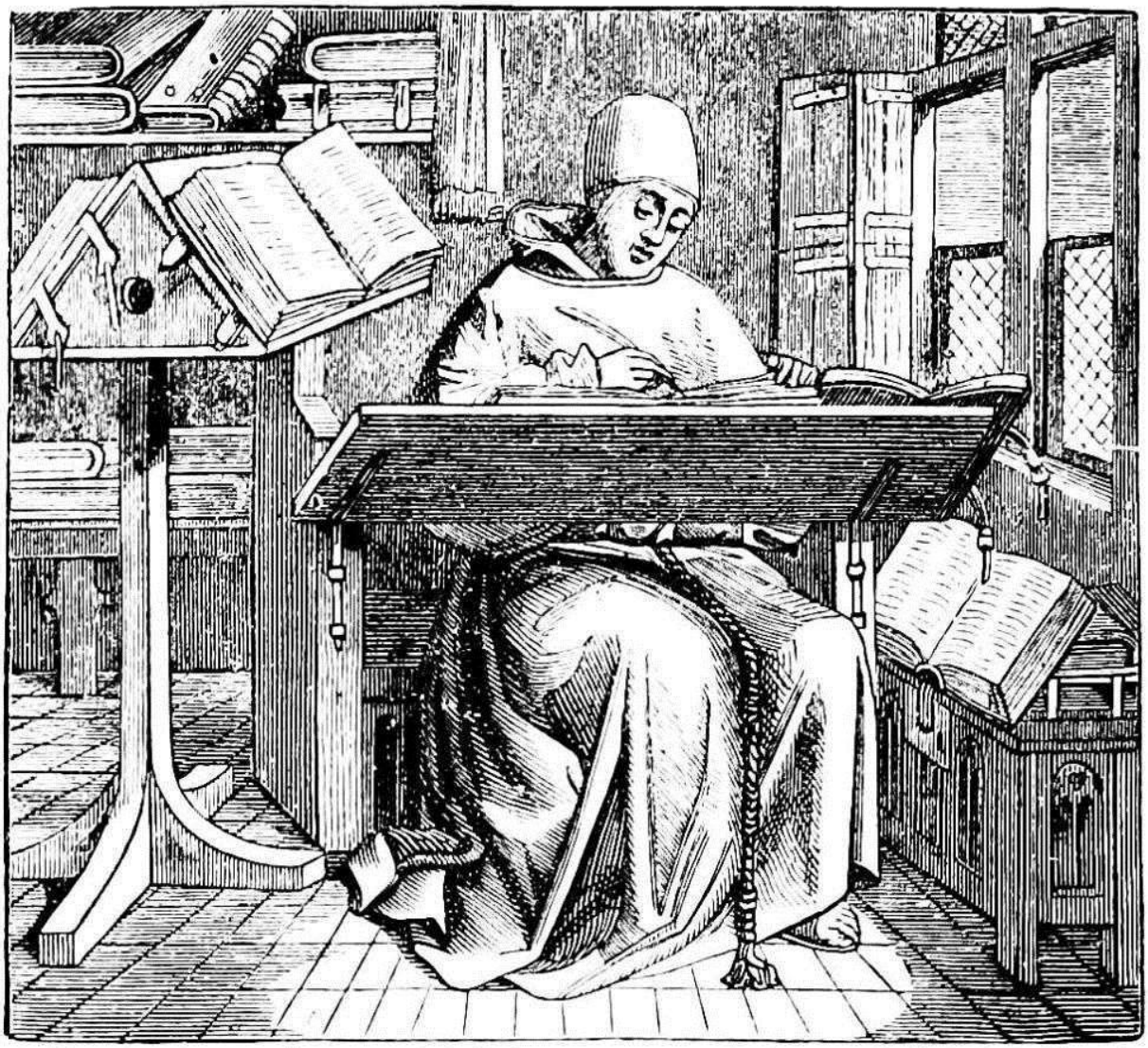
back



back



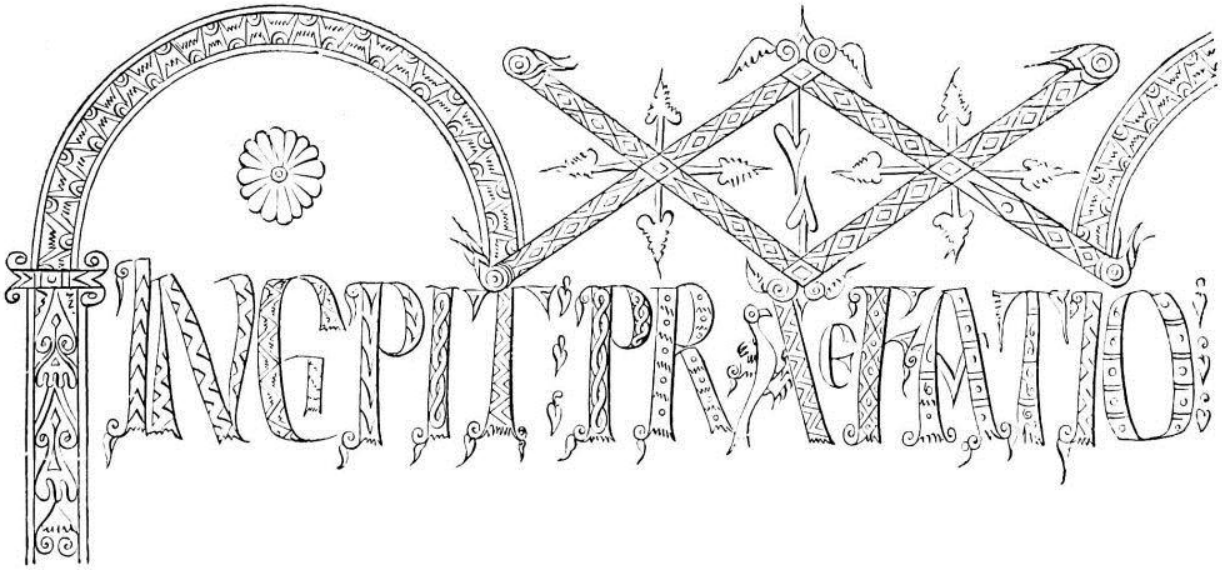
back



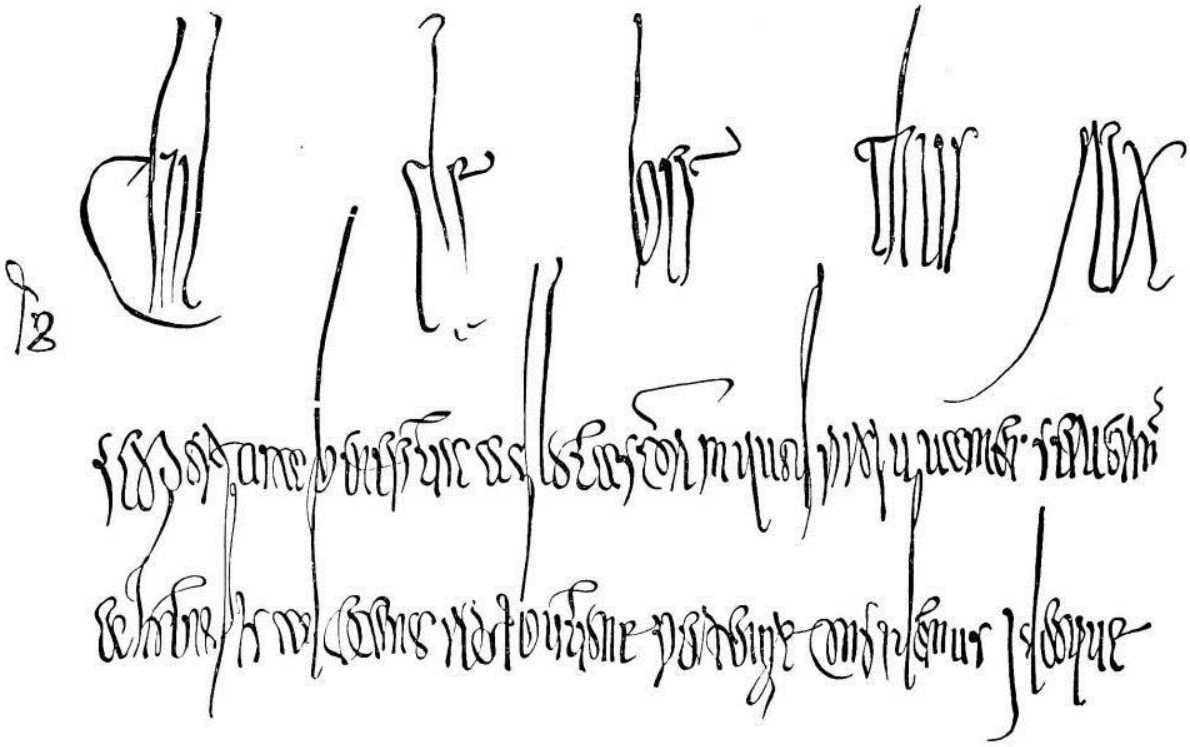
back

SPES NOSTRA
NON DEIST OTEMPORE NEQUED
MUN DOEST NEQUEINEA FELICITA

back



back



back

Primo capitulo Saluatur uos dominus uester filius uester Carolus tuus
filius dominus noster simul et omnis domus sua
Saluatur uos cum suis dotes [illegible] et abbatis atque omnis congregatio illorum
populus francorum

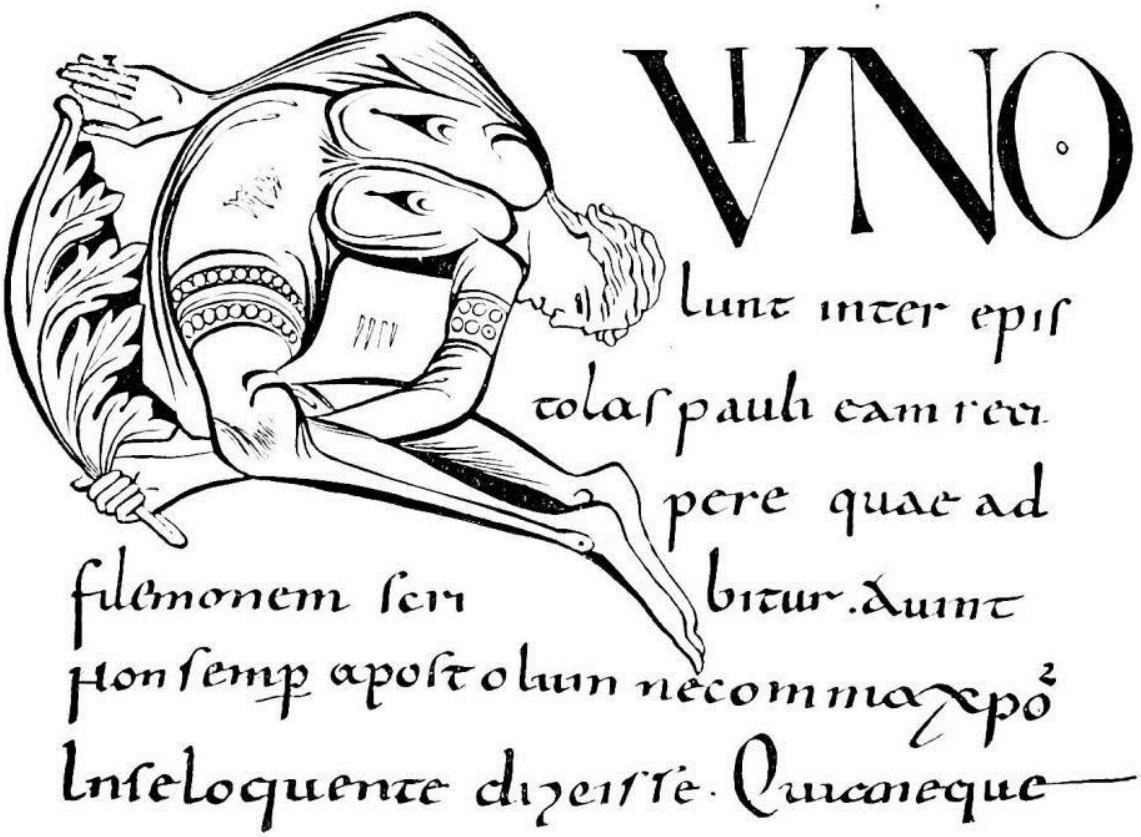
back

ex uerge in ira tua et exaltare in finib. inimicorū
.6. dñe meorū

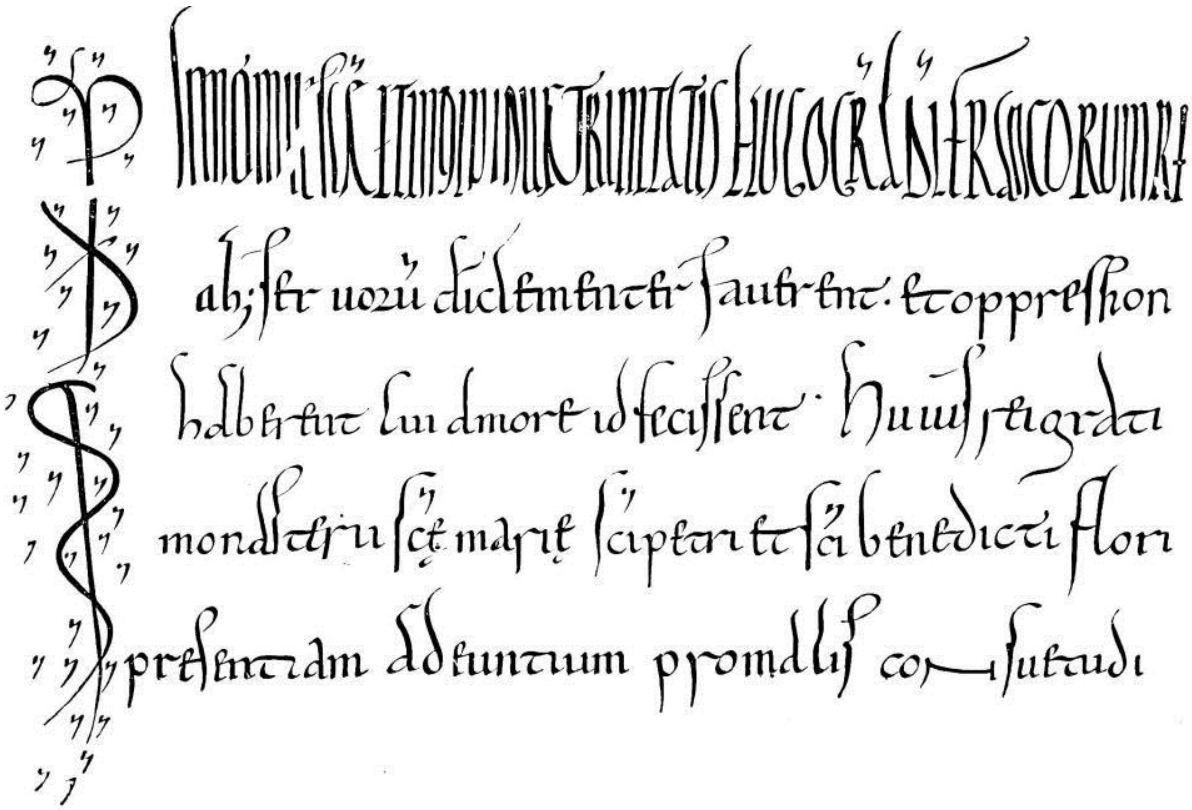
.7. exurge dñe de meus in precepto
quod mandasti et sinagoga populorū circumdabitte

.8. propter hanc in altum regredere

back


VNO
lunt inter epis
tolas pauli eam reci
pere quae ad
filemonem scri bitur. Auint
non semp apostolum ne commax pō
Inseloquente dixeisse. Quicaneque

back



Sermo mi a sancti Ildefonsi in Ascensione Trinitatis Hugo Cr. Dei Francorum Rex

Dabis ser uorum dicle mente sauerent. et oppression

habebant cui amore id fecissent. Huius rei gratia

monasterii sancte marie sancti petri et sancti benedicti flori

presentiam adeuntium pro malis consuetudi

back

[back](#)

Eadem et c. glose. ¶ Ceste
hystoire touche tytus lun⁹
ou quint liure. Pourq̄y
il est assauoir que ou temps que
les gals auoient prise rōme. et
assis le capitole si ꝯme il est dit
deuant. il y auoit dedens le capi
tole vn ienne hōme q̄ auoit non
gayus fabius qui estoit de la lig
nie des fabiens. Et pour auoir la
congnoissance de ceste lignie est
assauoir aussi que il y ot asses-
pres de rōme iadis vne cite qui
estoit appelee gabinia. La quele
cite apres moult de inconueni
ens se rendi a rōme par tel con
uenant que il seroient citoiēs
de rōme.

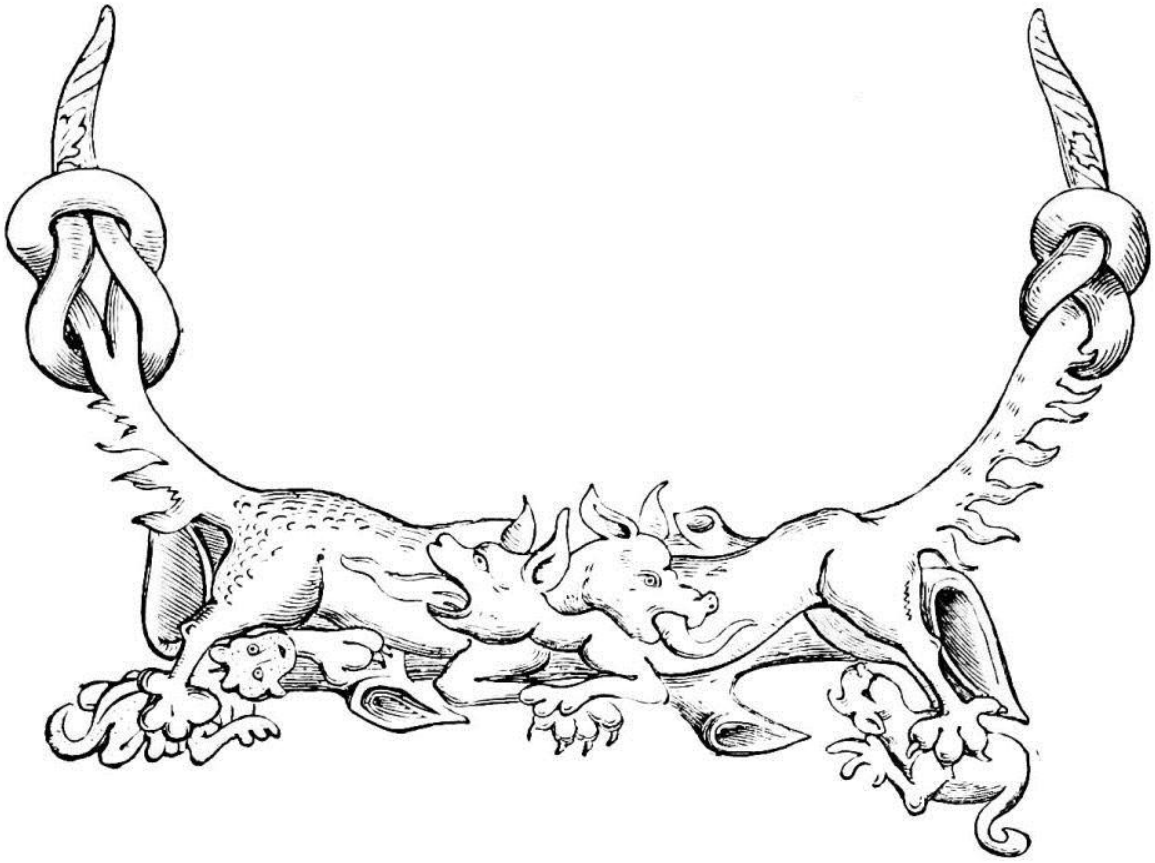
back

[back]

Sabbato in aduentu do-
mini ad uesperas super
psalmos. antiphona Be
nedictus psalmus. Jpm.
Cum cæteris antiphonis
et psalmus. Infra Caplin.

Ecce
dies
nemi
unt
dicit
dns
et suscitabo dauid germē

back



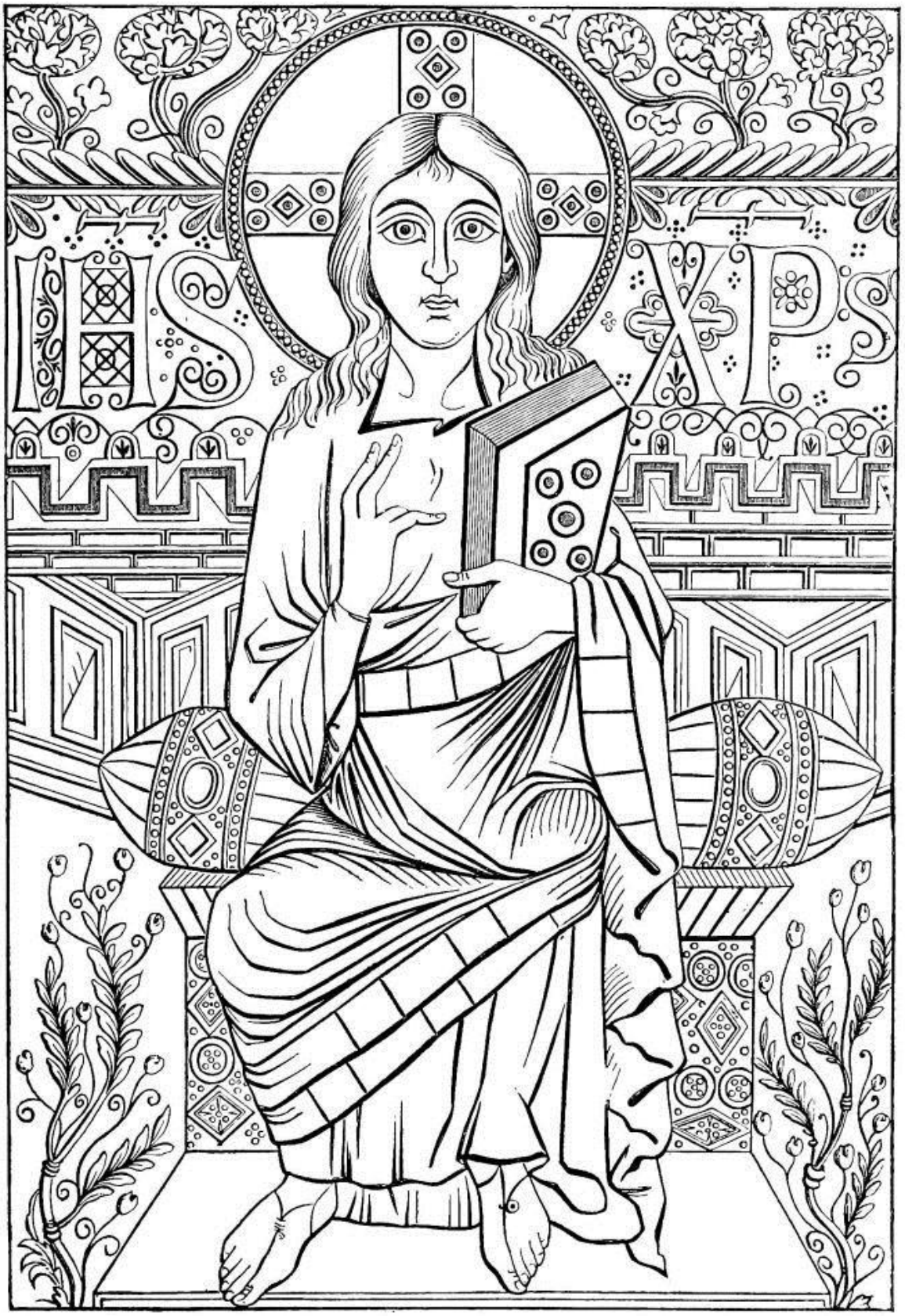
back

back

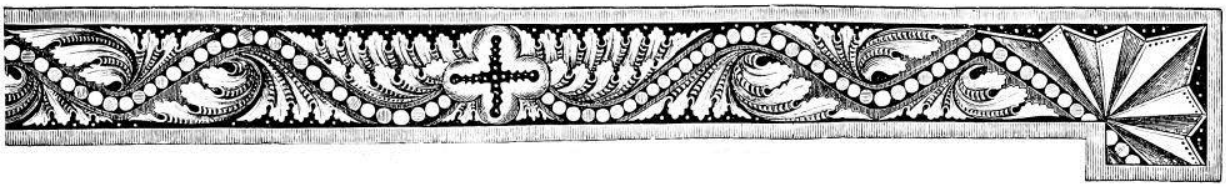
back

back

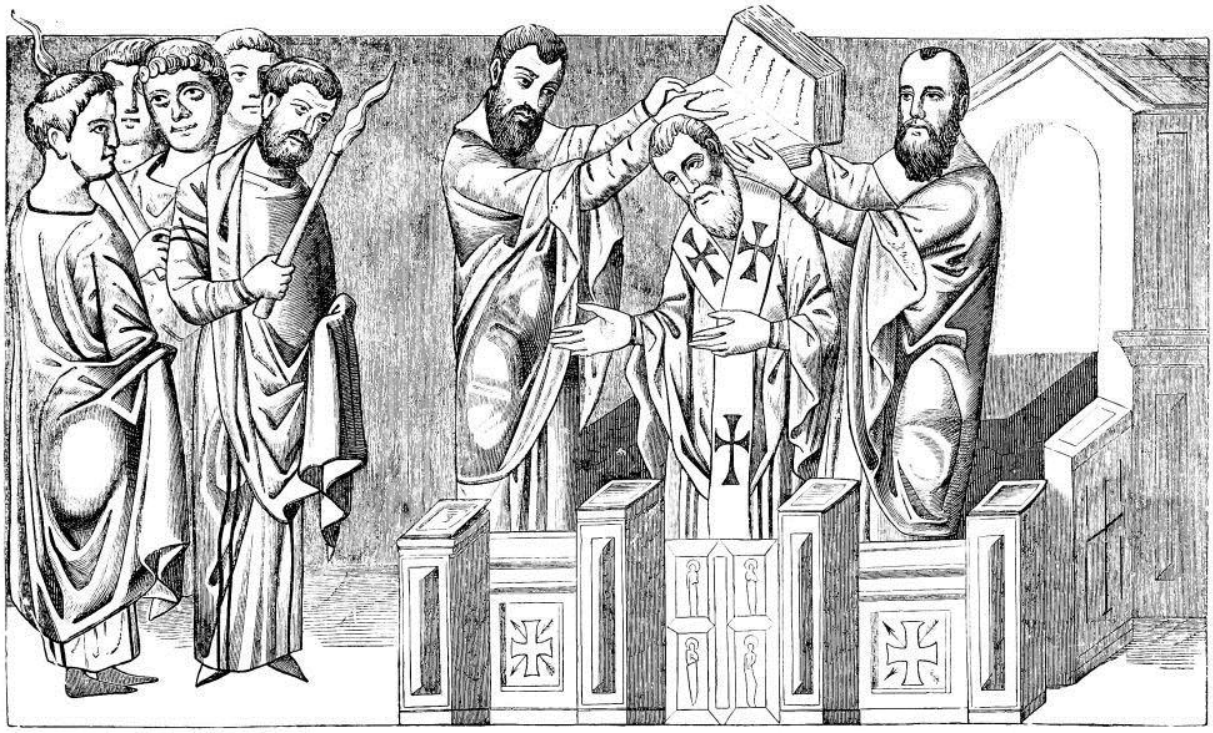
back



back

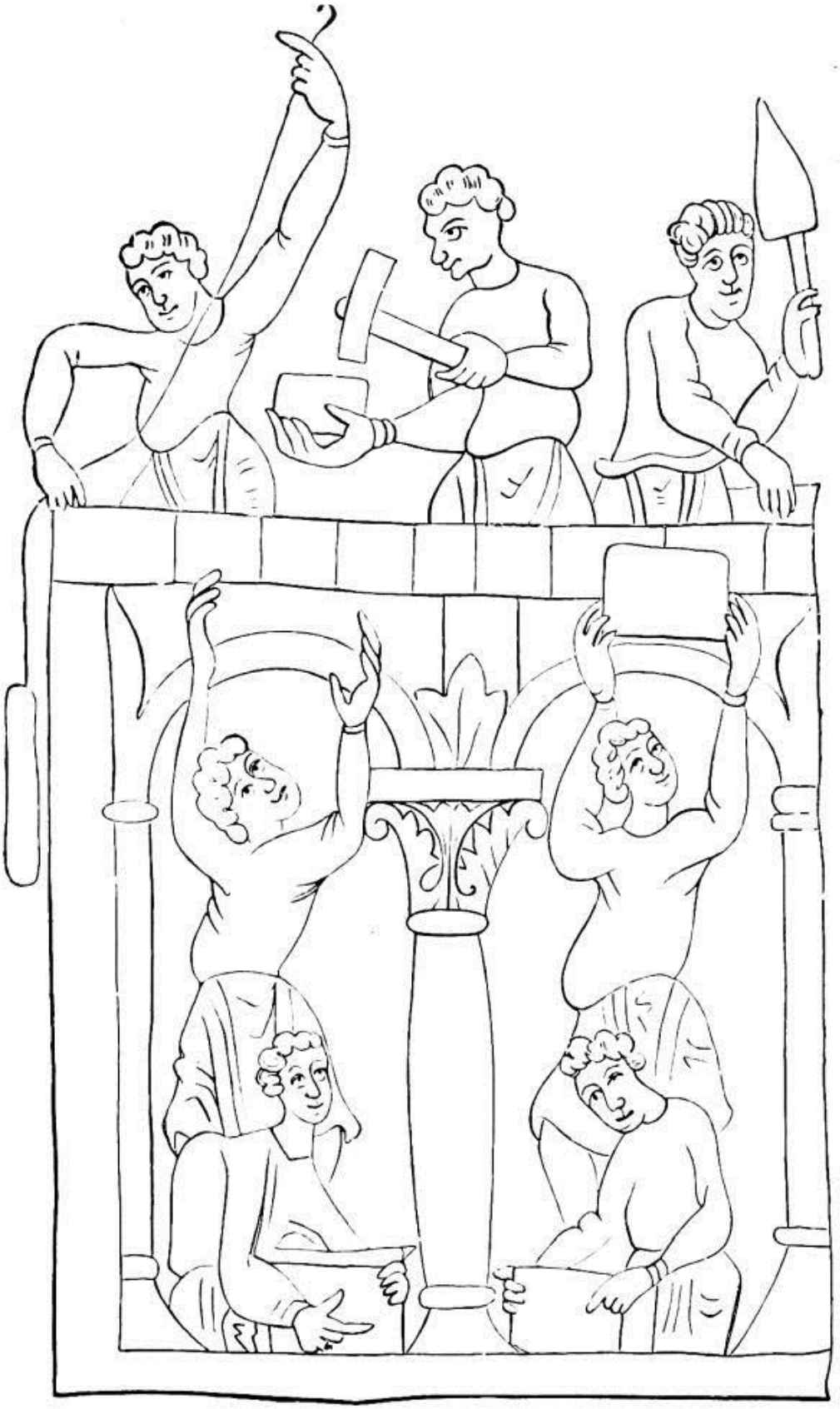


back

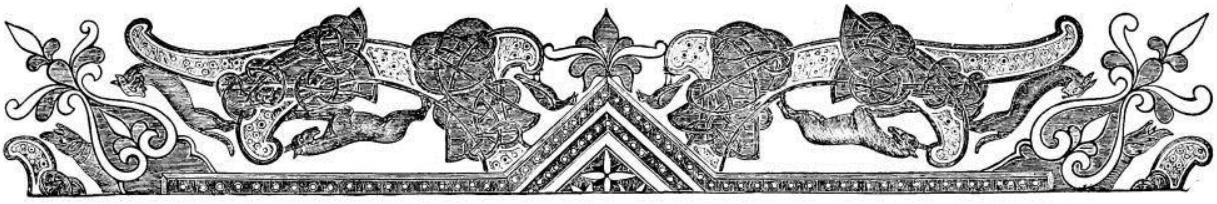


back

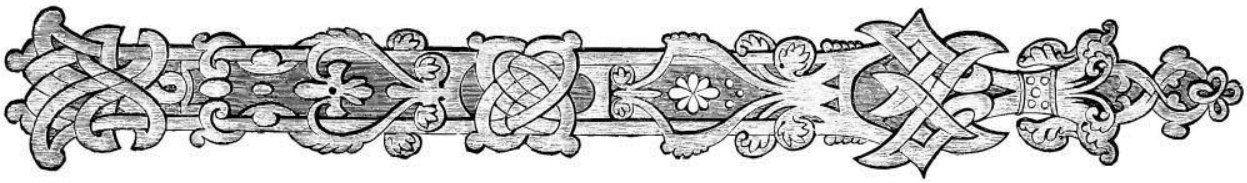
back



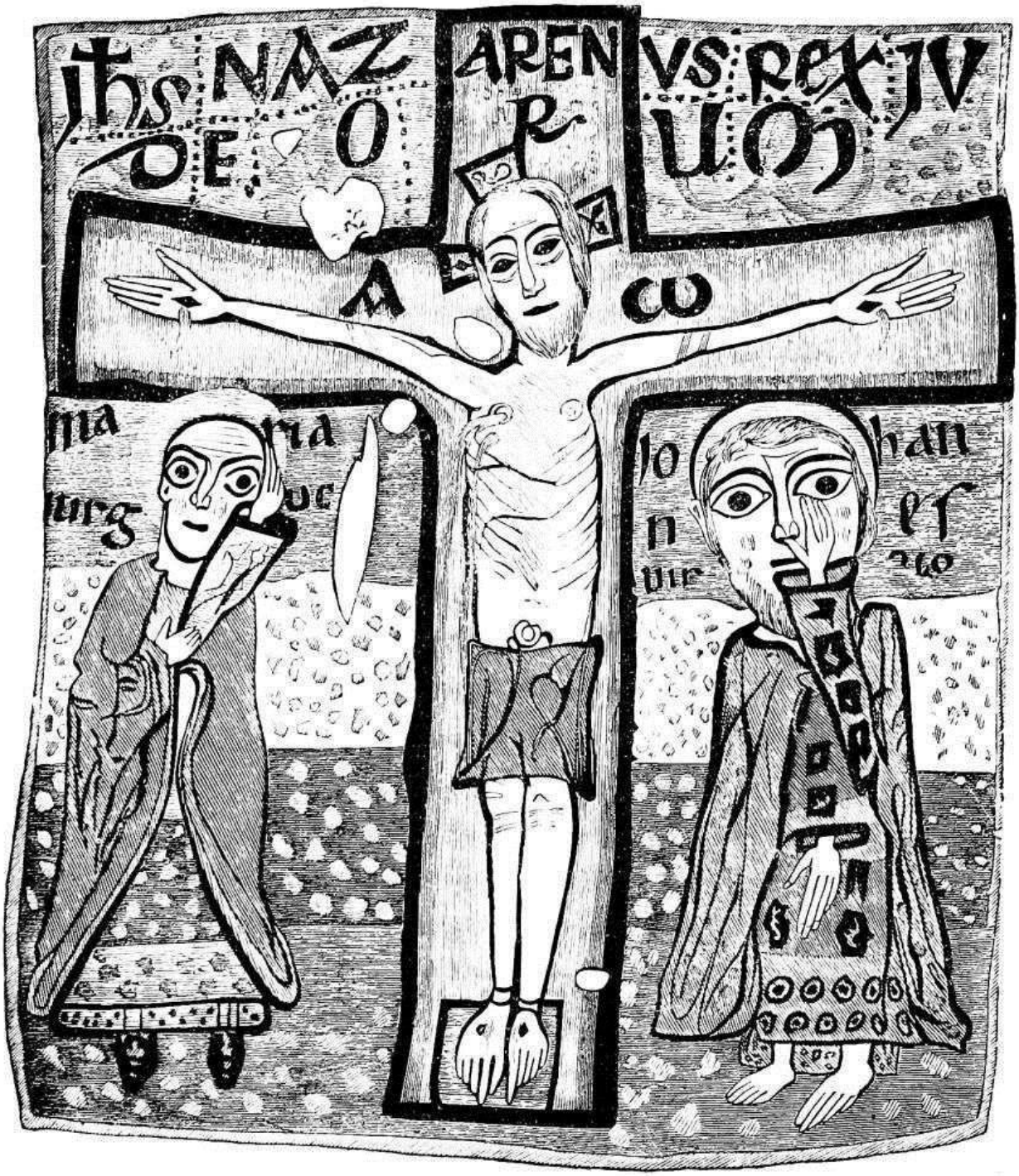
back



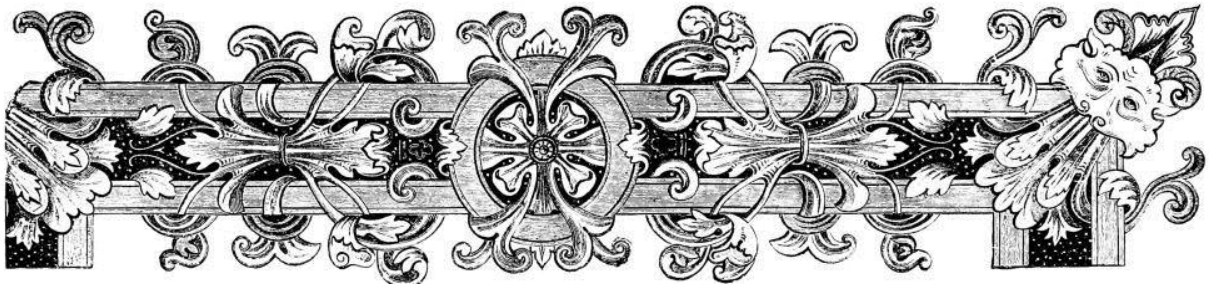
back



back

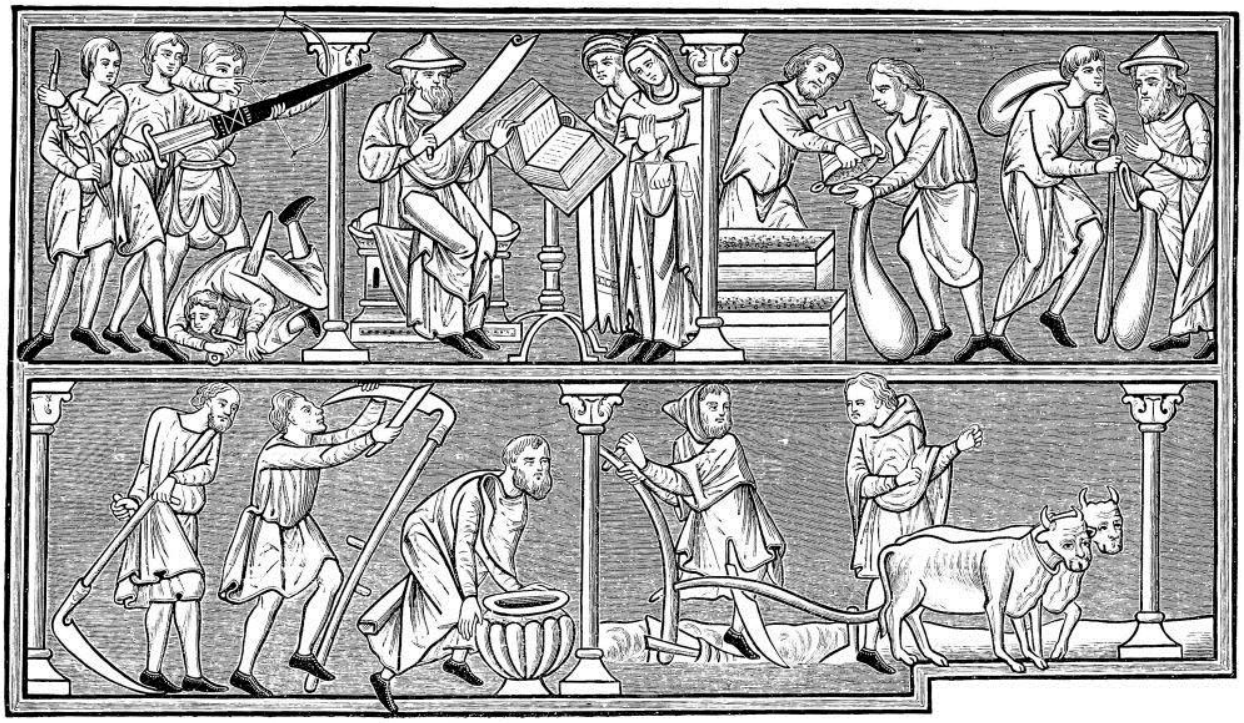


[back]



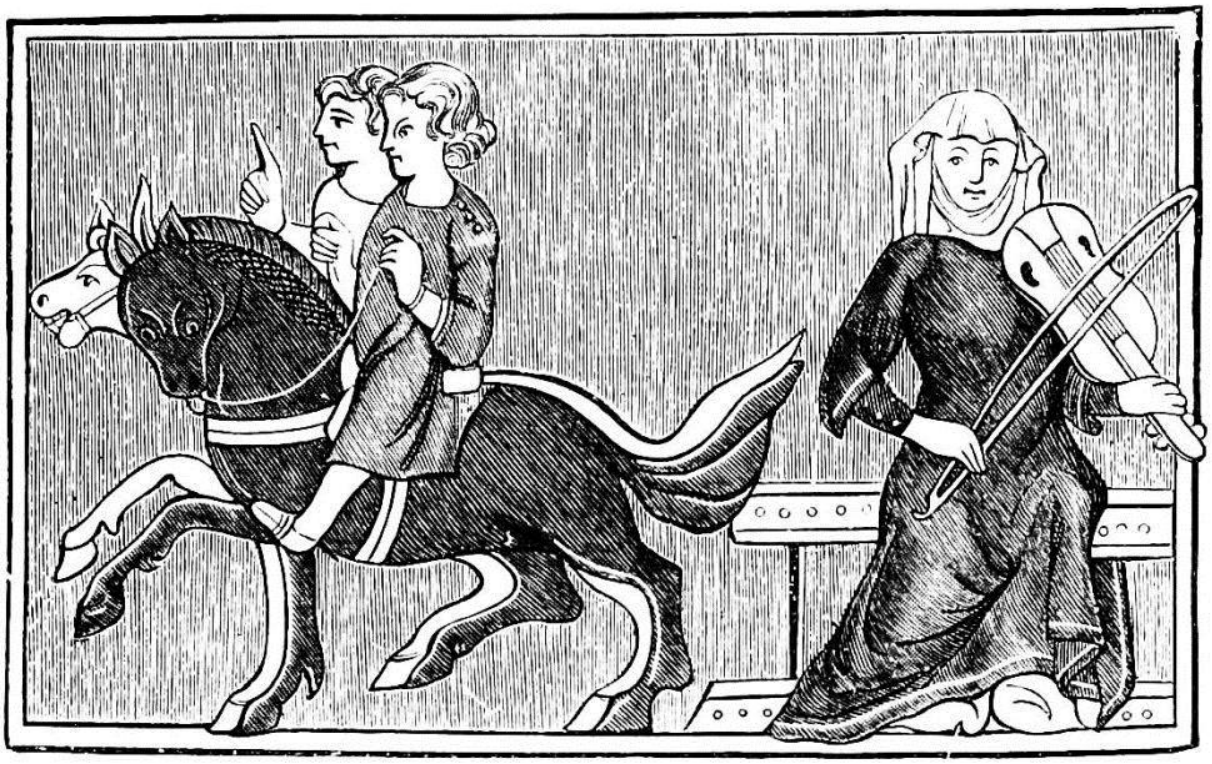
back

back



back

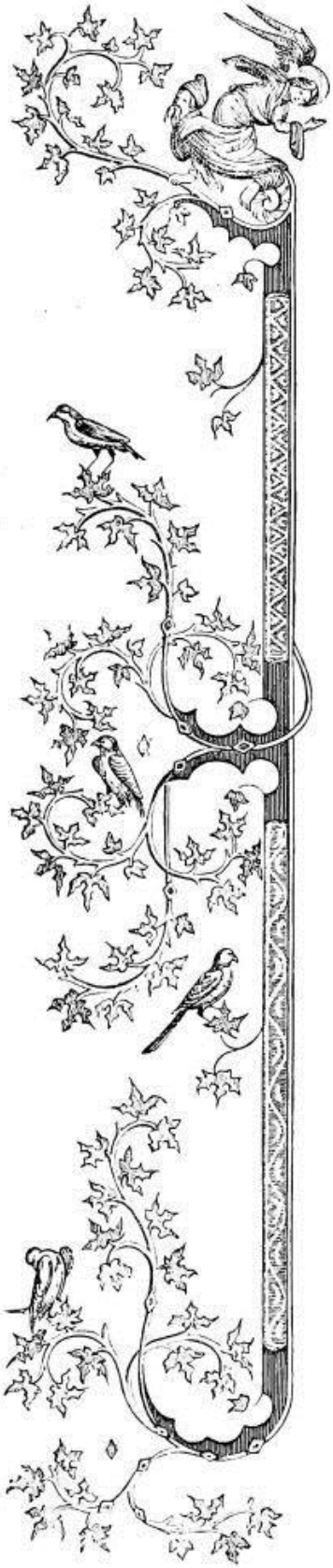
back



back

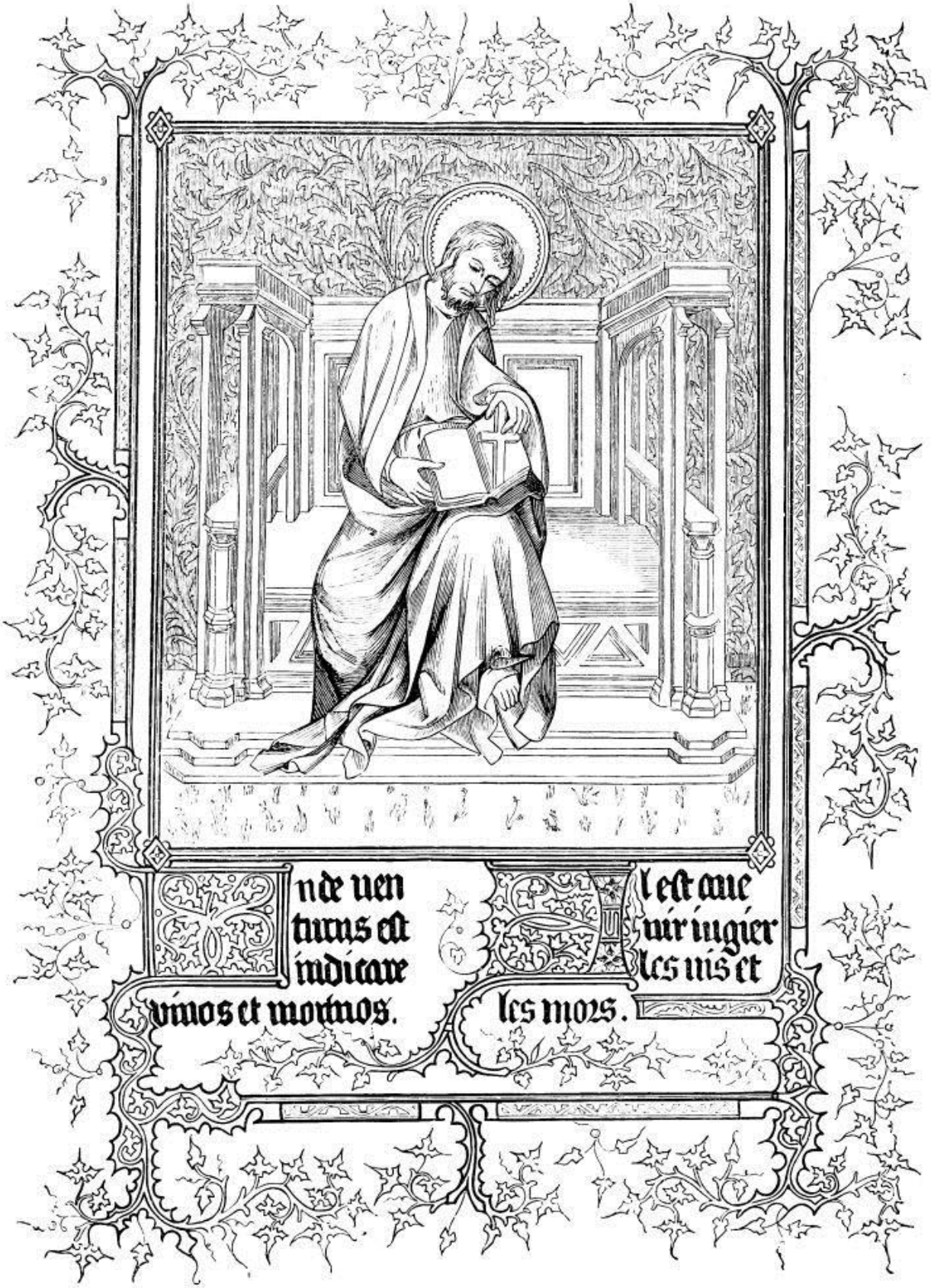
back

back



back

back

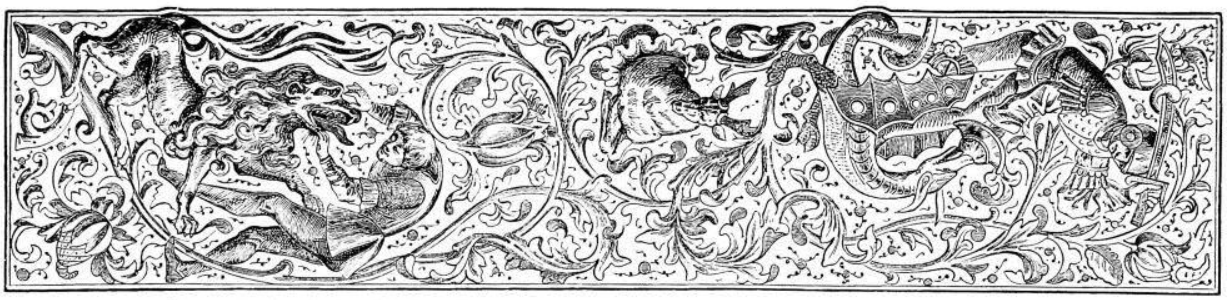

nde uen
turus est
indicare
uiuos et mortuos.
l est aue
nir iugier
les uis et
les morts.

[back](#)

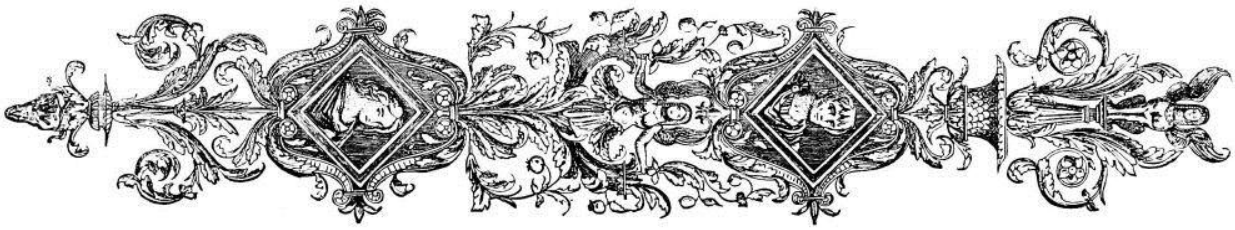
back

back

back

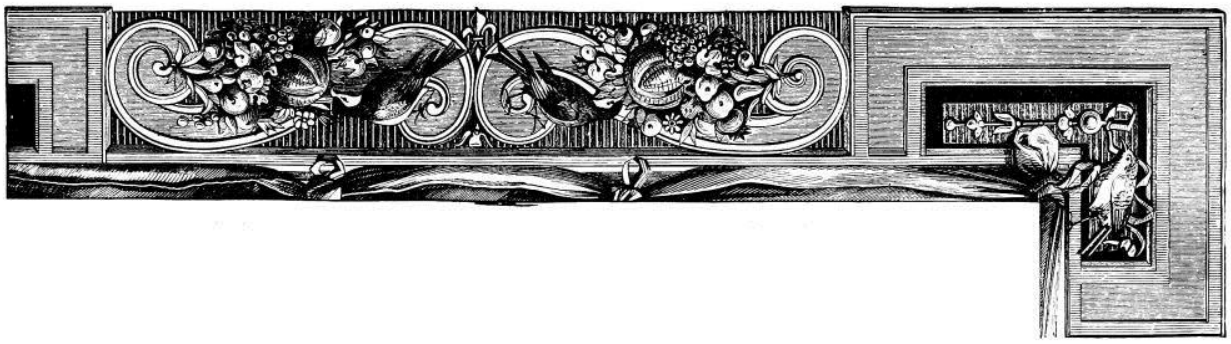


back



back

back

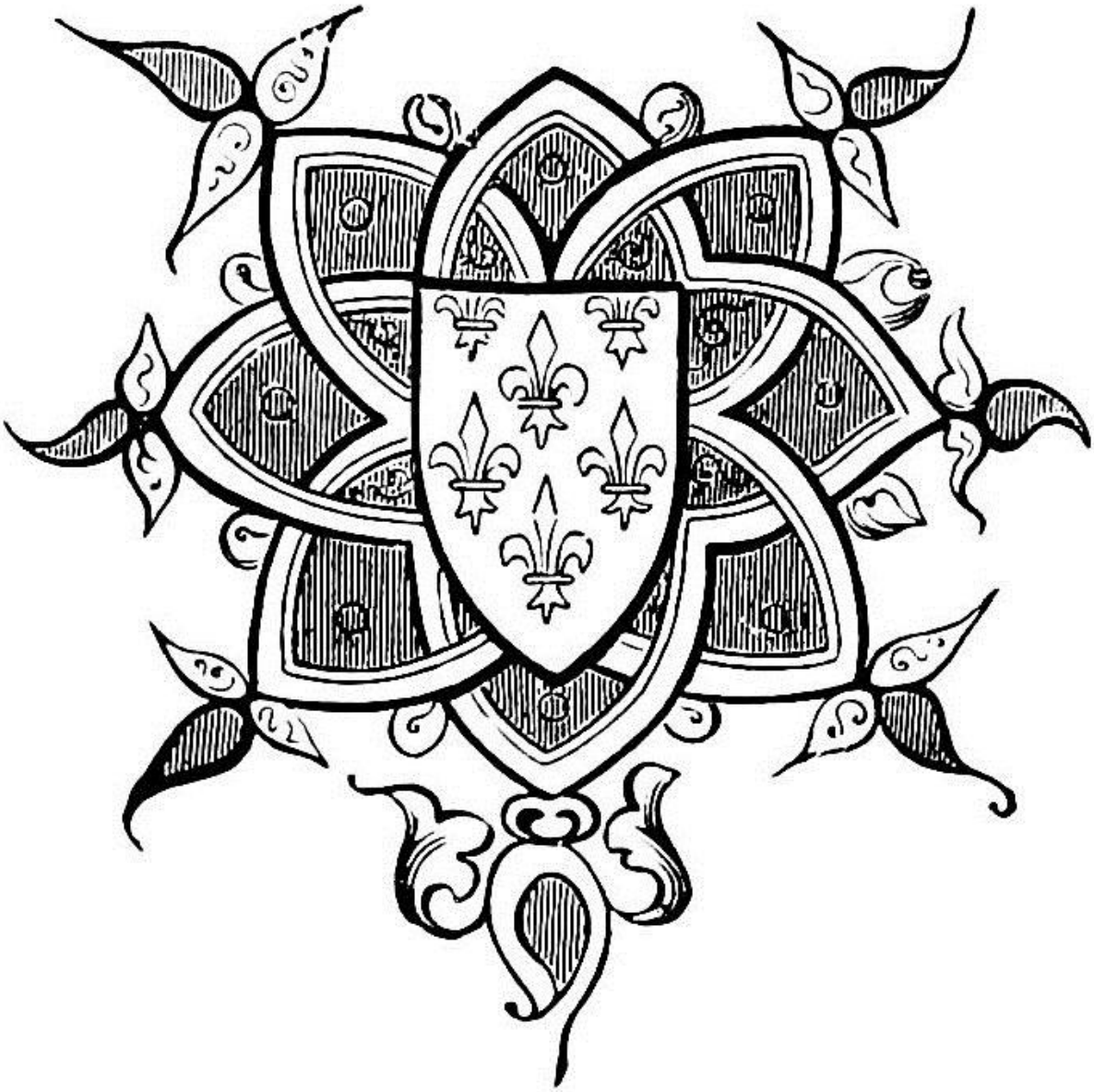


back

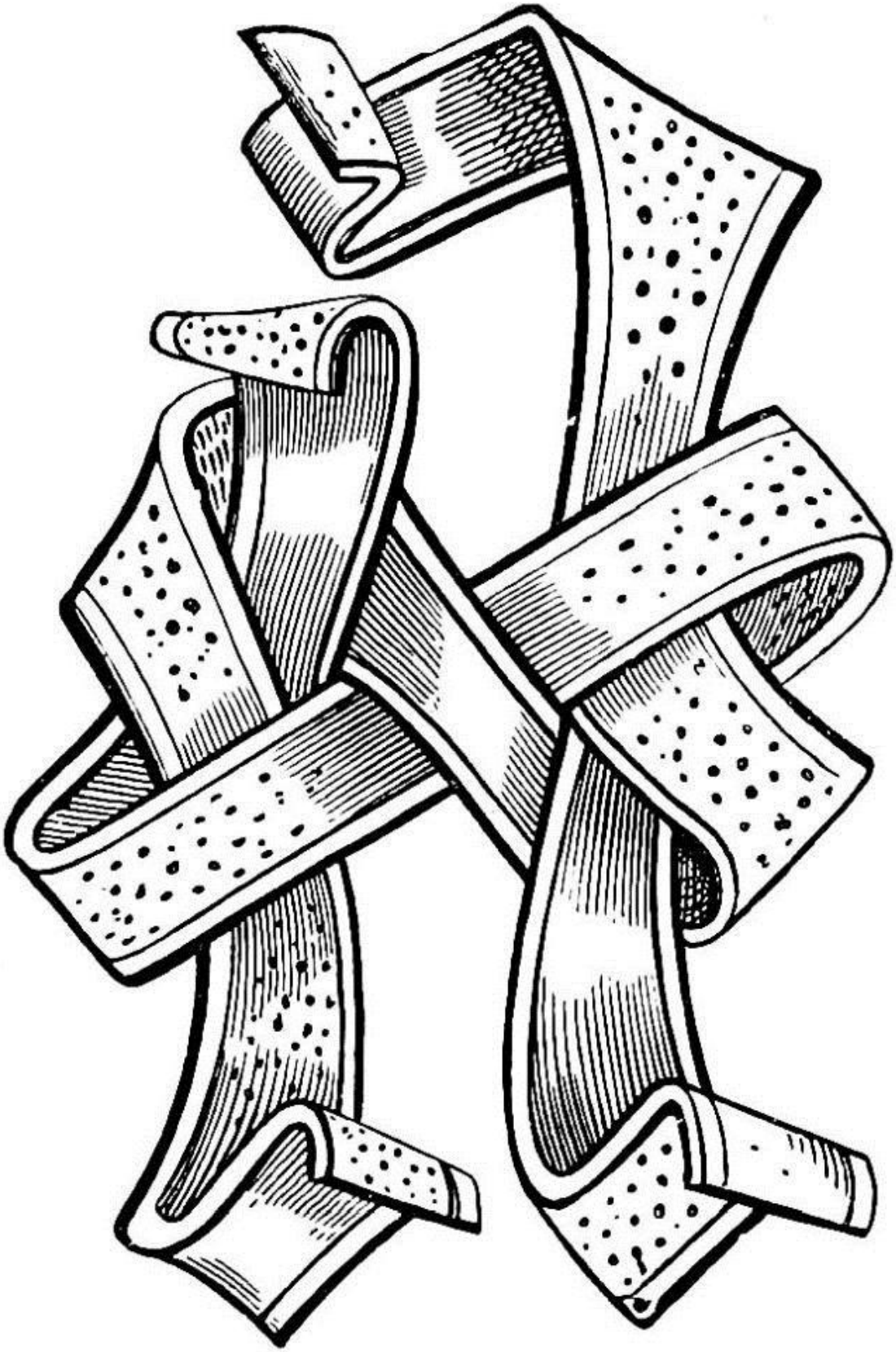
back

BADEN
LOTRINGEN
OTINGEN
PFALTZ
BEATVS BERNARDVS
MARCHIO BADENSIS 3
Obÿt Aõ 1458 15 Julÿ.

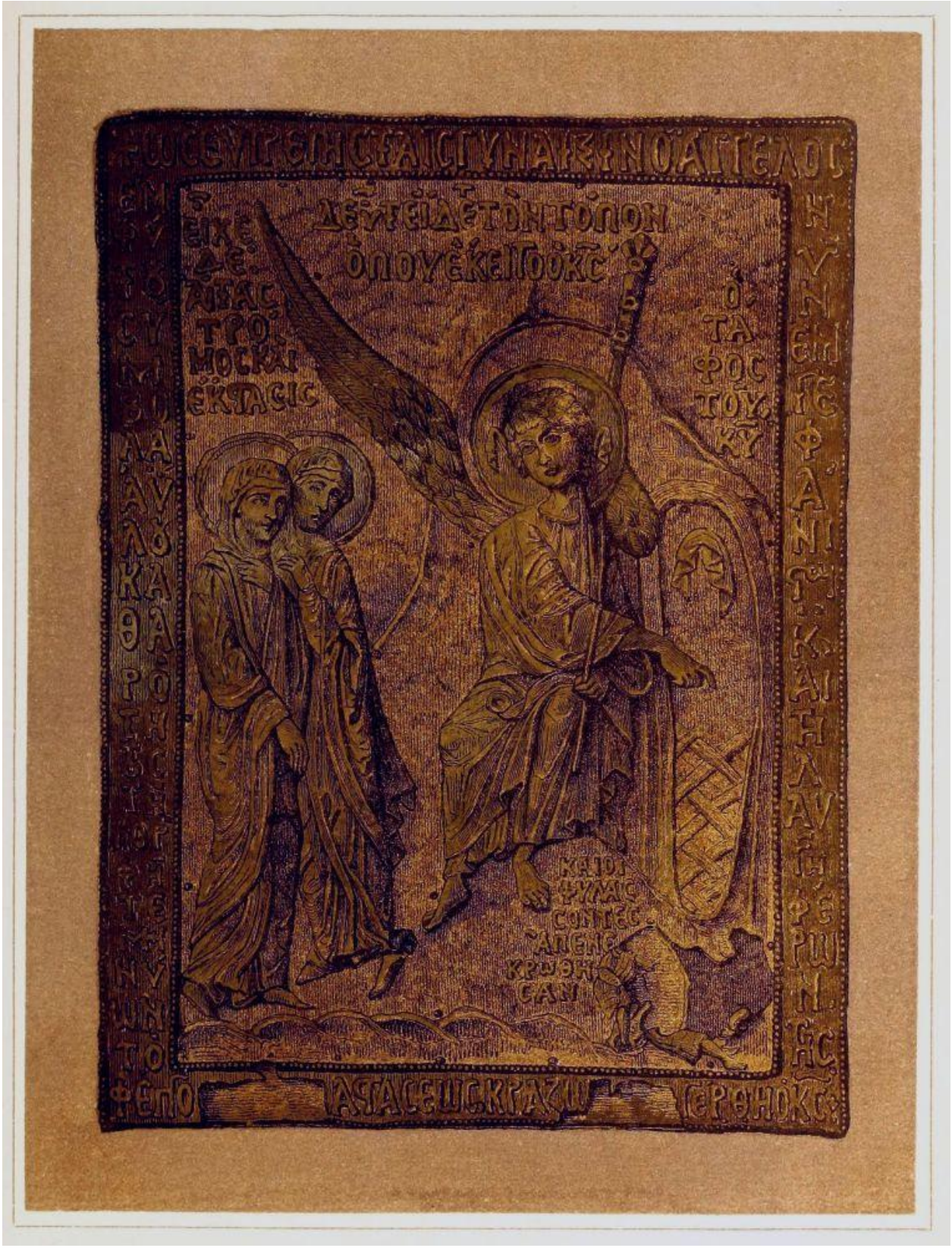
back



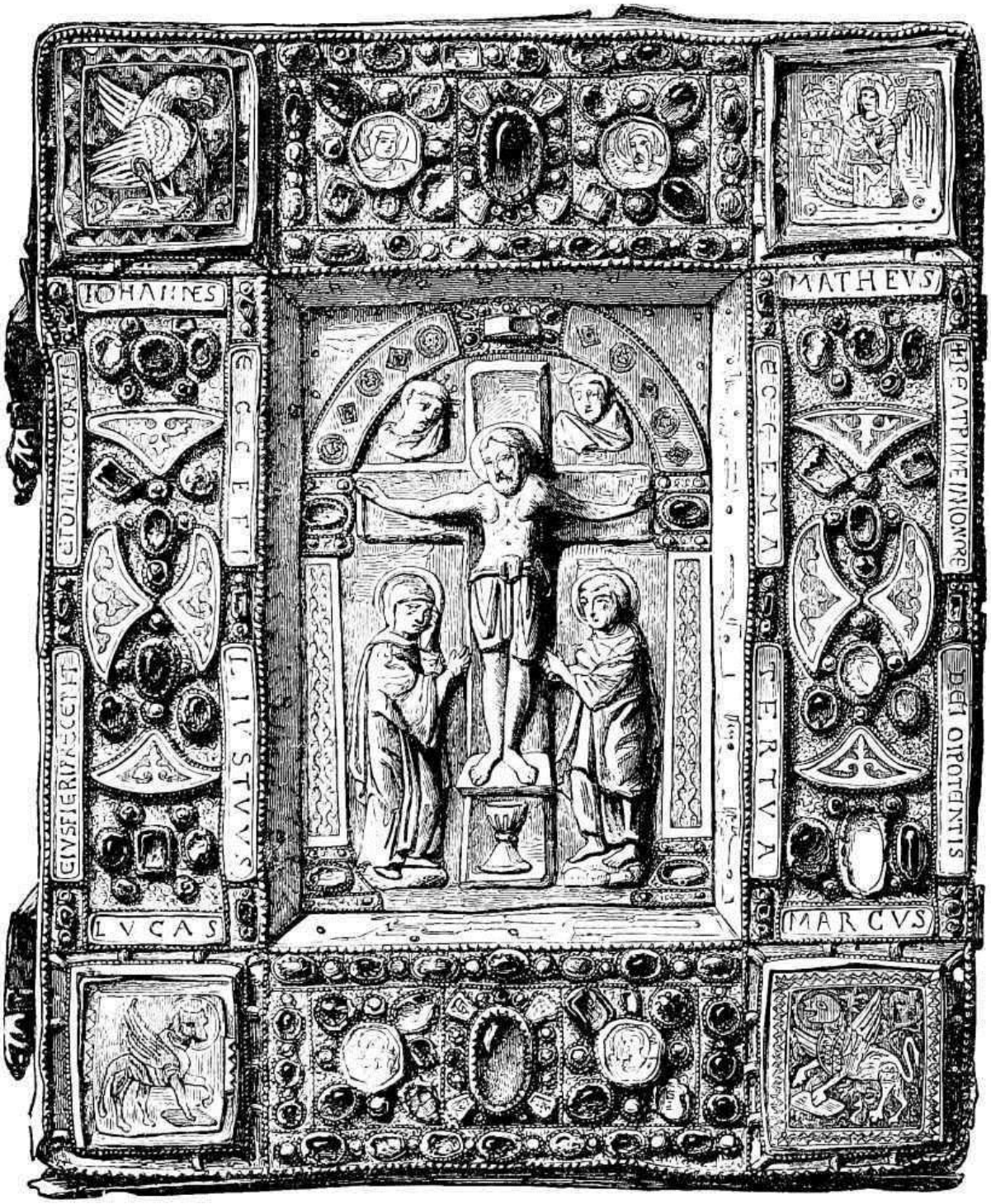
back



back



back

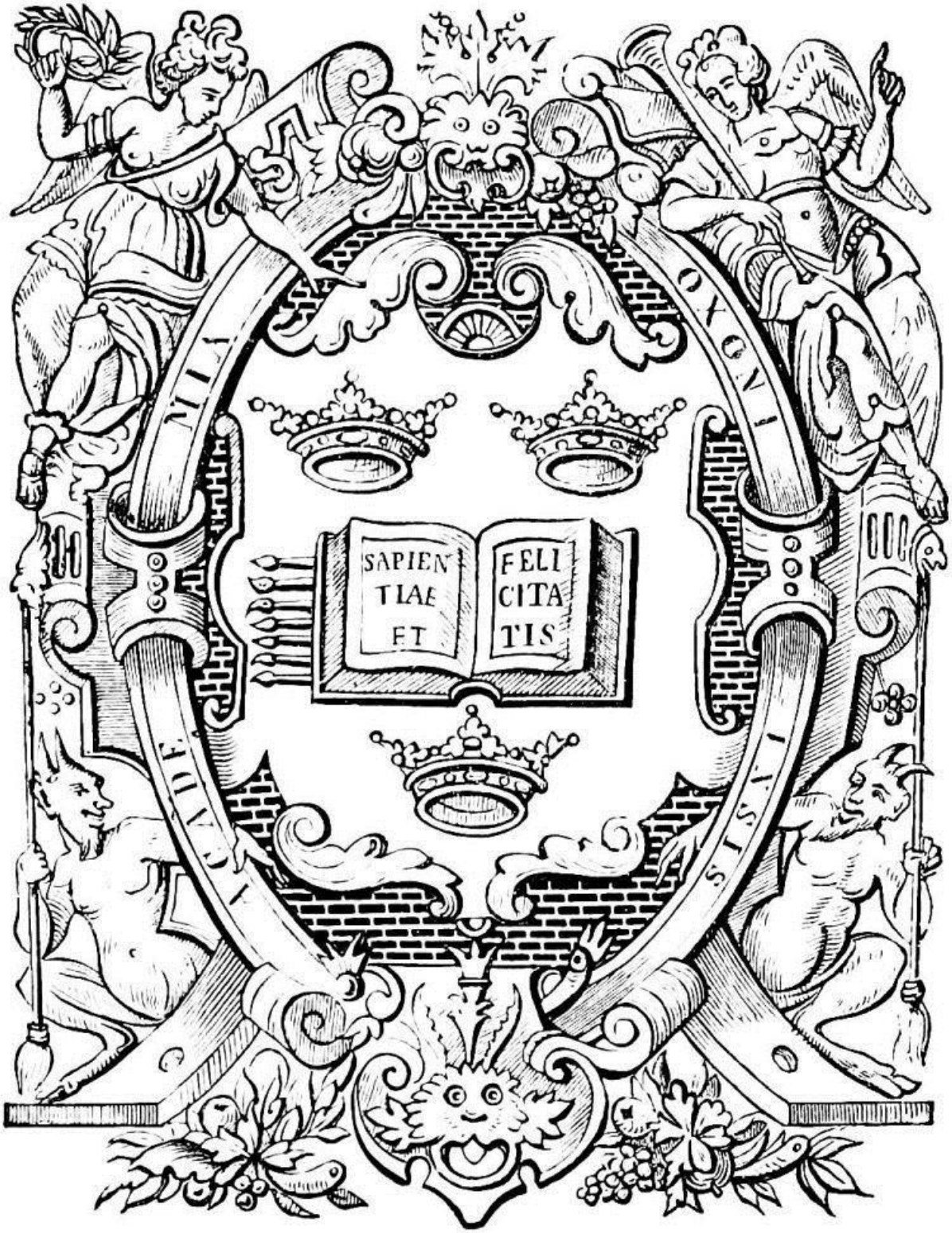


back

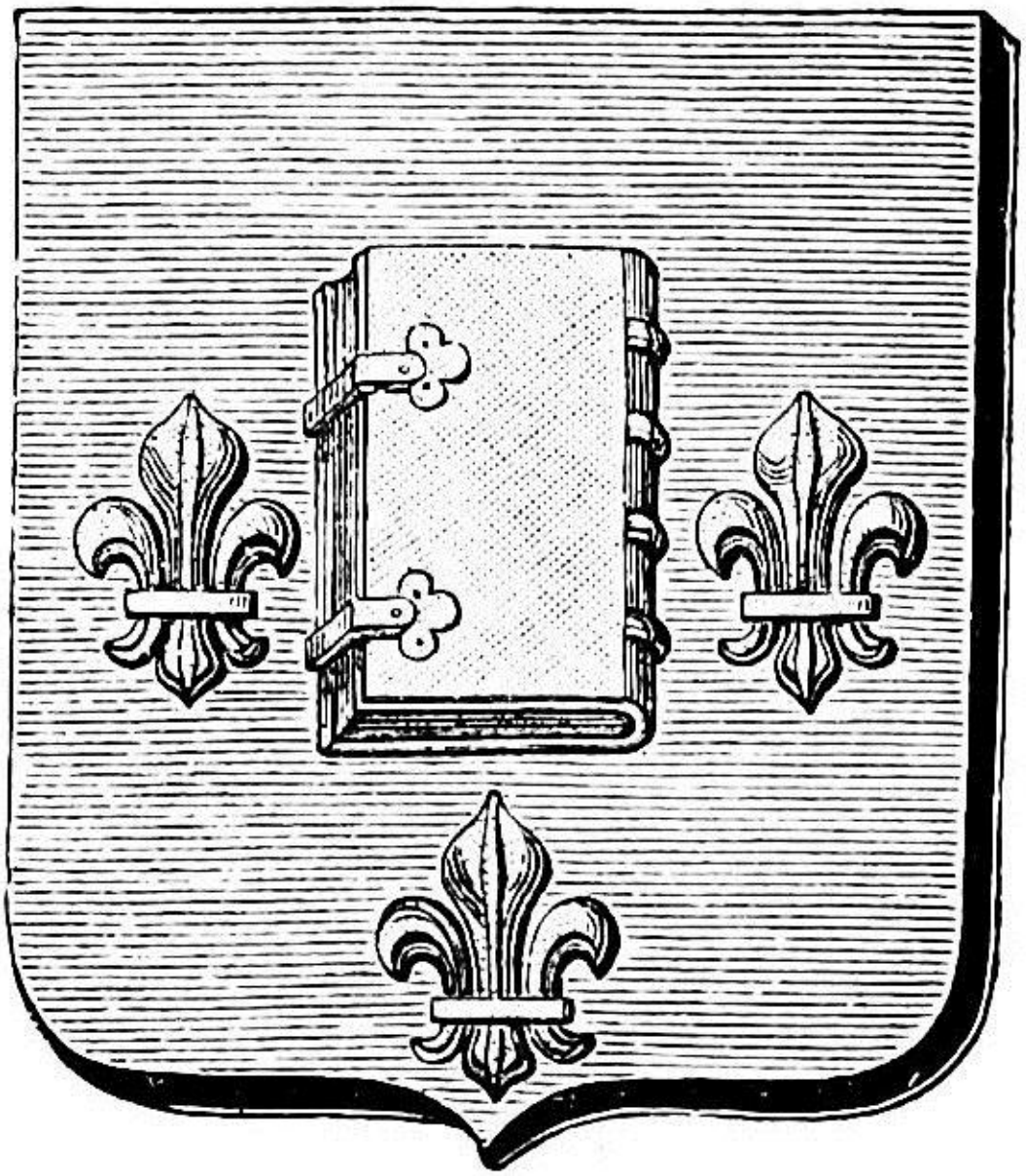
back

back

back

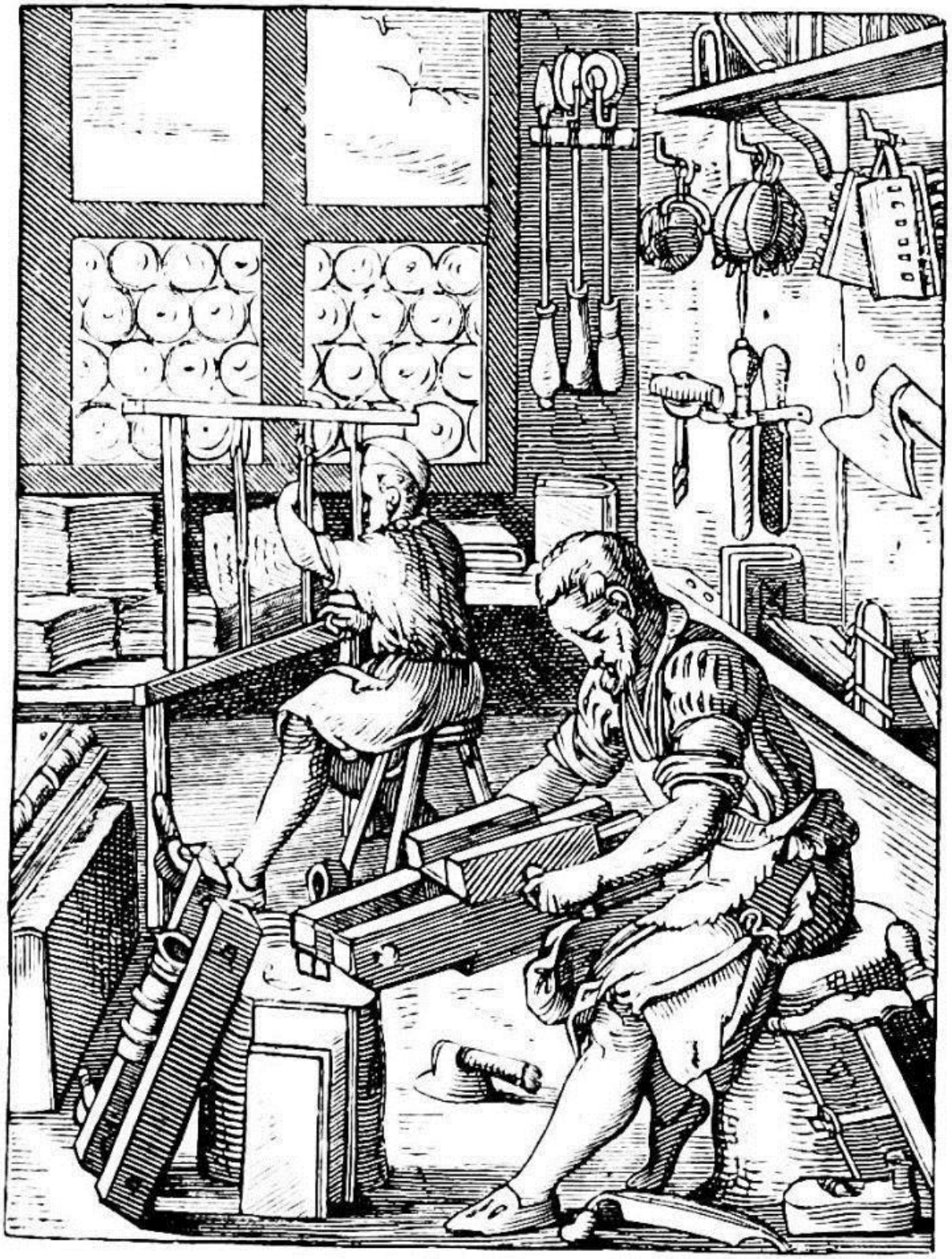


back



back

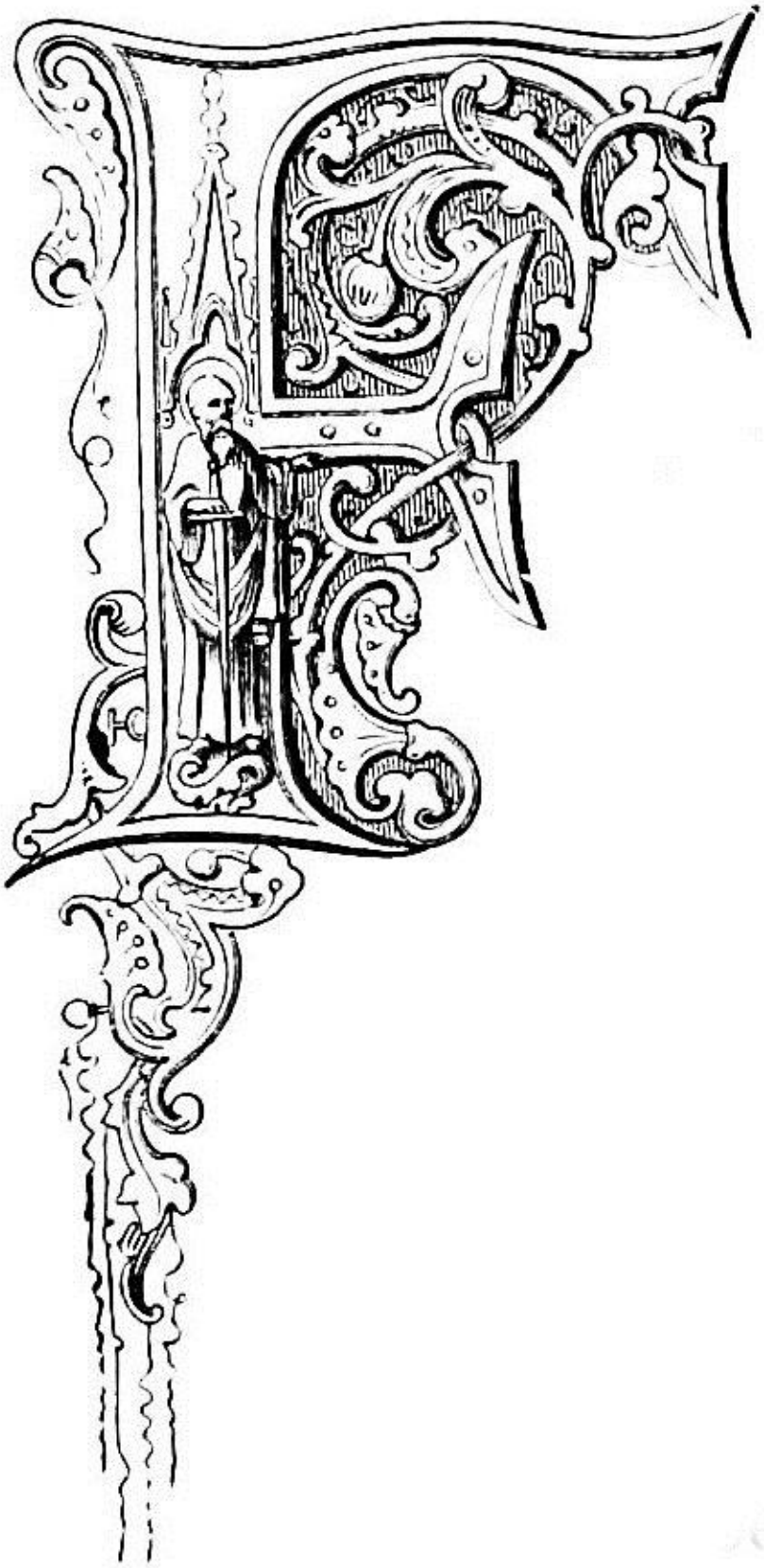
back



back

back

back



back

back

back

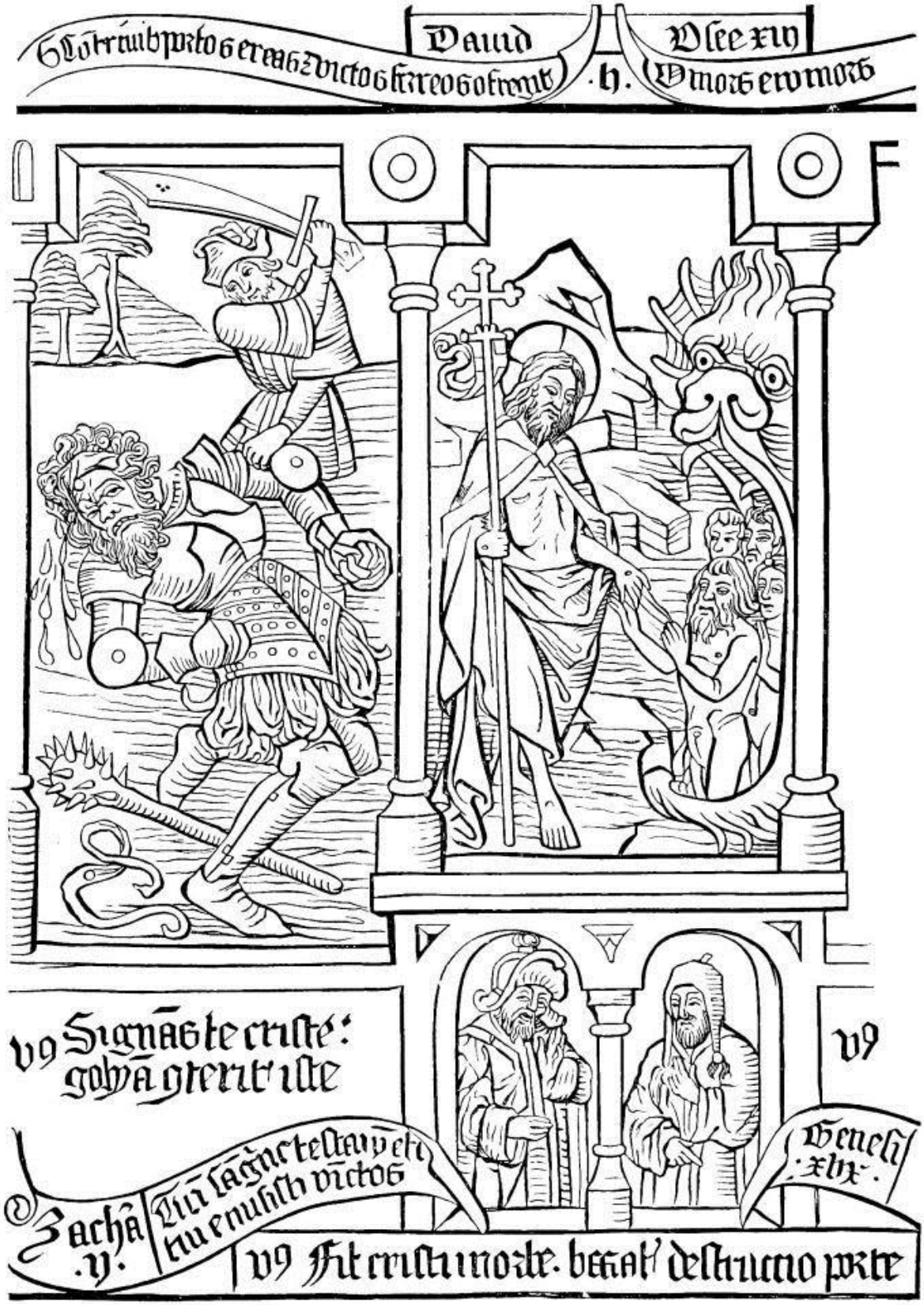
Qui cōceptus est de spū scōnatus ex maria virgine.
Scs Jacobus maior.
Les gestes et les
dymengs garderas.

back

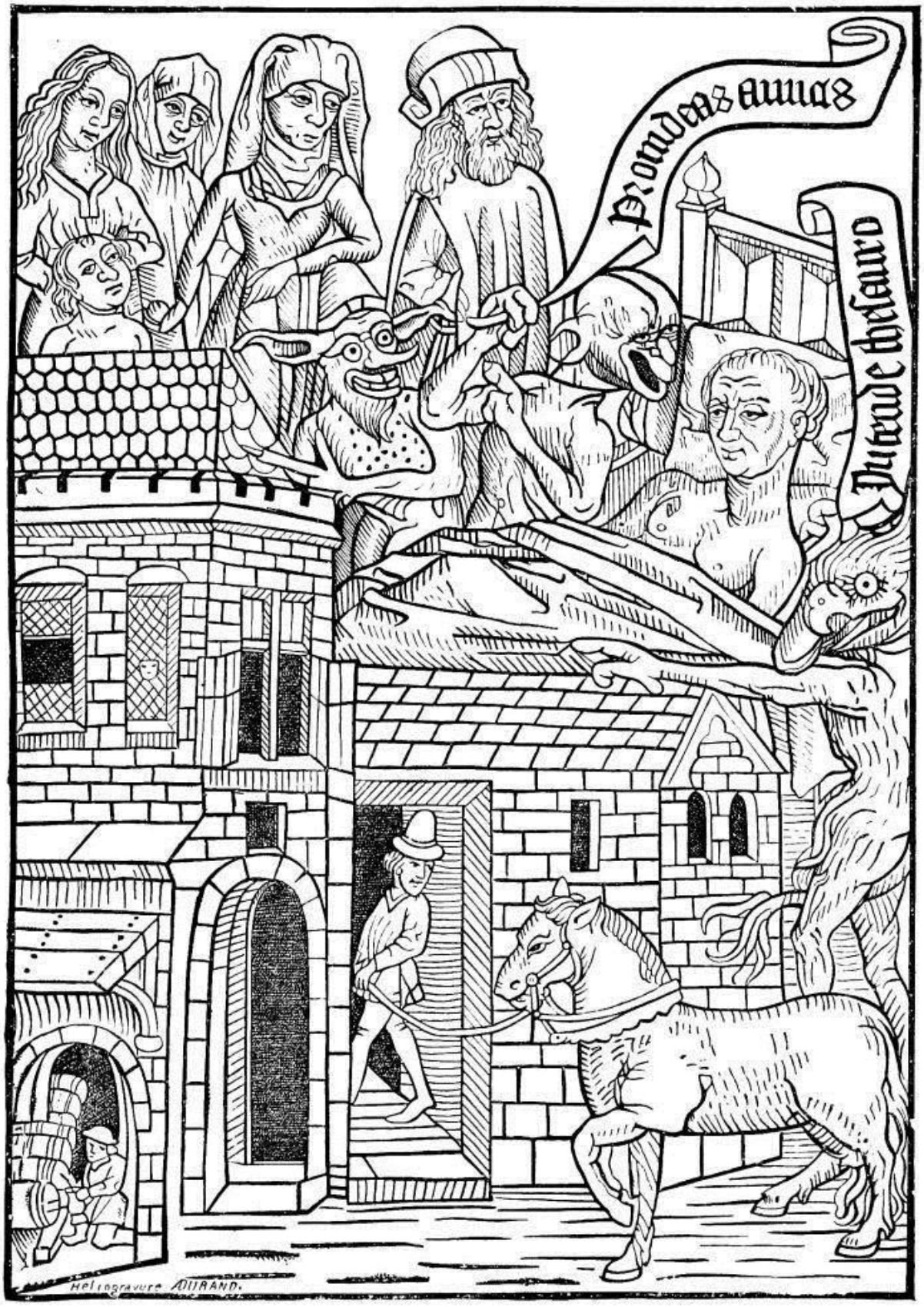
Prepositio quid est. Parlora
tionis que pposita alijs par
tibus oratois signif cation
earꝫ aut complet. aut mutat
aut minuit. Prepositiōi quot accidūt
Unuꝫ. Quid? Casus tm̄. Quot casus
Duo. Qui? Actūs ꝛ abltūs. Da ppo-
sitiones acti casus: ut ad. apud. ante
aduersum. cis. citra. circū. circa. cōtra.
erga. extra. inter. intra. infra. iuxta. ob
pone. per. ppe. ppter. scdm. post. trans.
ultra. preter. supra. circiter. usqꝫ. secus.
penes. Quō dicimus enī? Ad patrem
apud villa. ante edes. aduersum immi

back

back



back

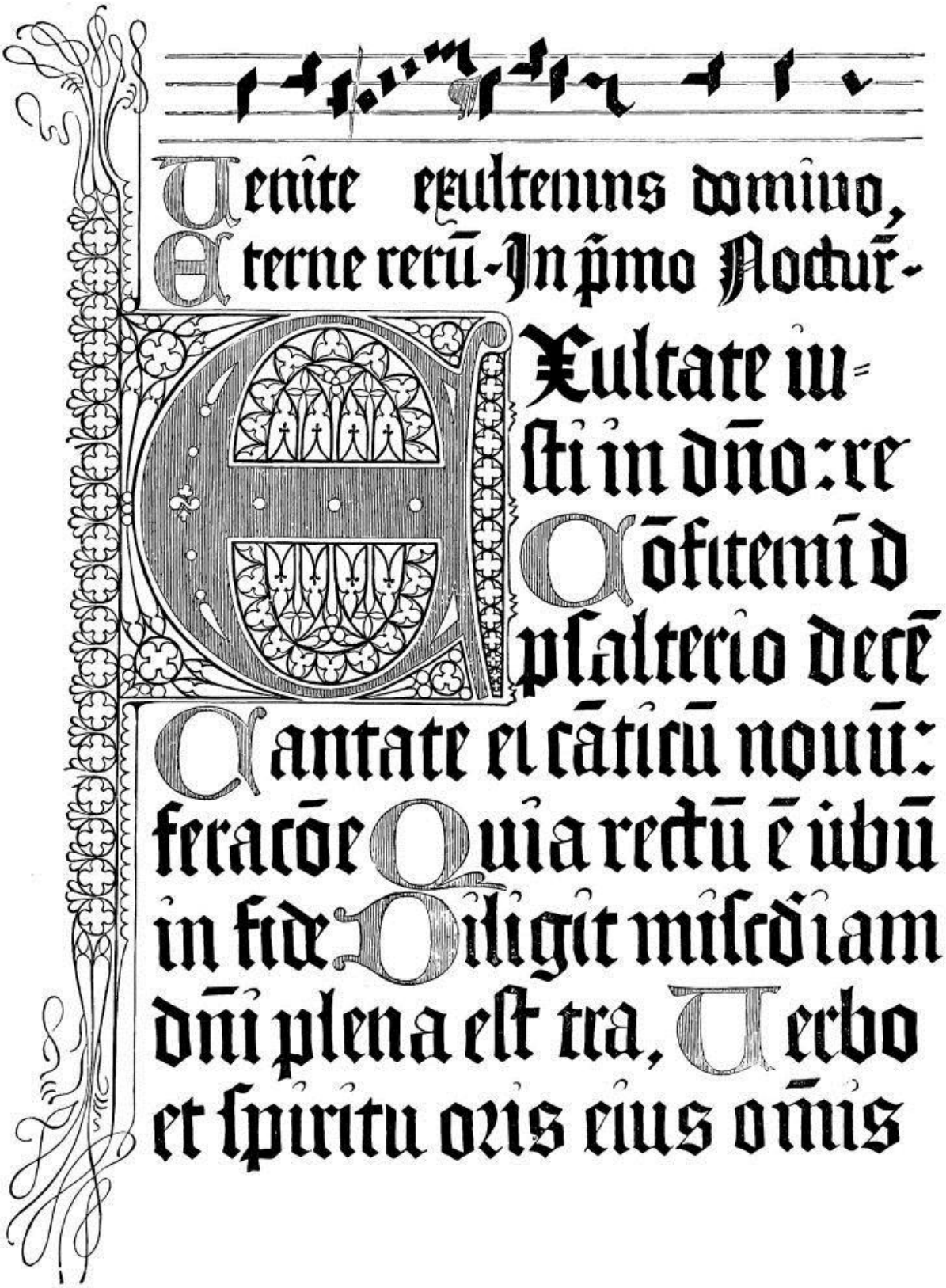


back

back

Locut⁹ ē autē saul ad yonathan
filium suum· et ad om̄es seruos
suos: ut occideret dauid. Porro yona-
thas fili⁹ saul. diligebat dauid valde.
Et indicauit yonathas dauid dicen
Querit saul pr̄ meus occidere te. Qua-
propt̄ obserua te qso mane: ⁊ manebis
clam et abscōderis Ego autē egrediēs
stabo iuxta patrē meū i a[illegible]ro vbicūq;
fuerit: et ego loquar de te ad patre meū:
⁊ qd̄cūq; videro nūciabo tibi. Locut⁹
est ergo yonathas de dauid bona: ad
saul patrem suum. Dixitq; ad eū. Ne

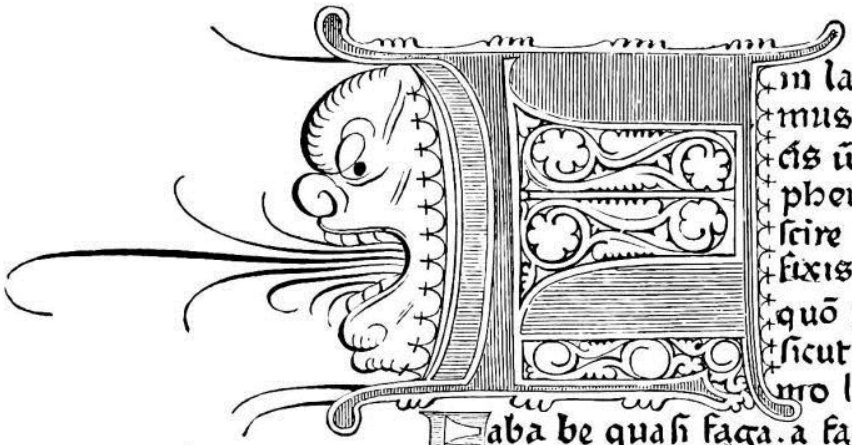
back



Venite exultemus domino,
Eterne rerū. In p̄mo Noctur̄.

Exultate iu-
sti in dn̄o: re
Cōfitemī d
psalterio decē
Cantate ei cāticū nouū:
feracōe Quia rectū ē ūbū
in fide Diligit miscd̄iam
dn̄i plena est tra, Verbo
et spiritu oris eius om̄is

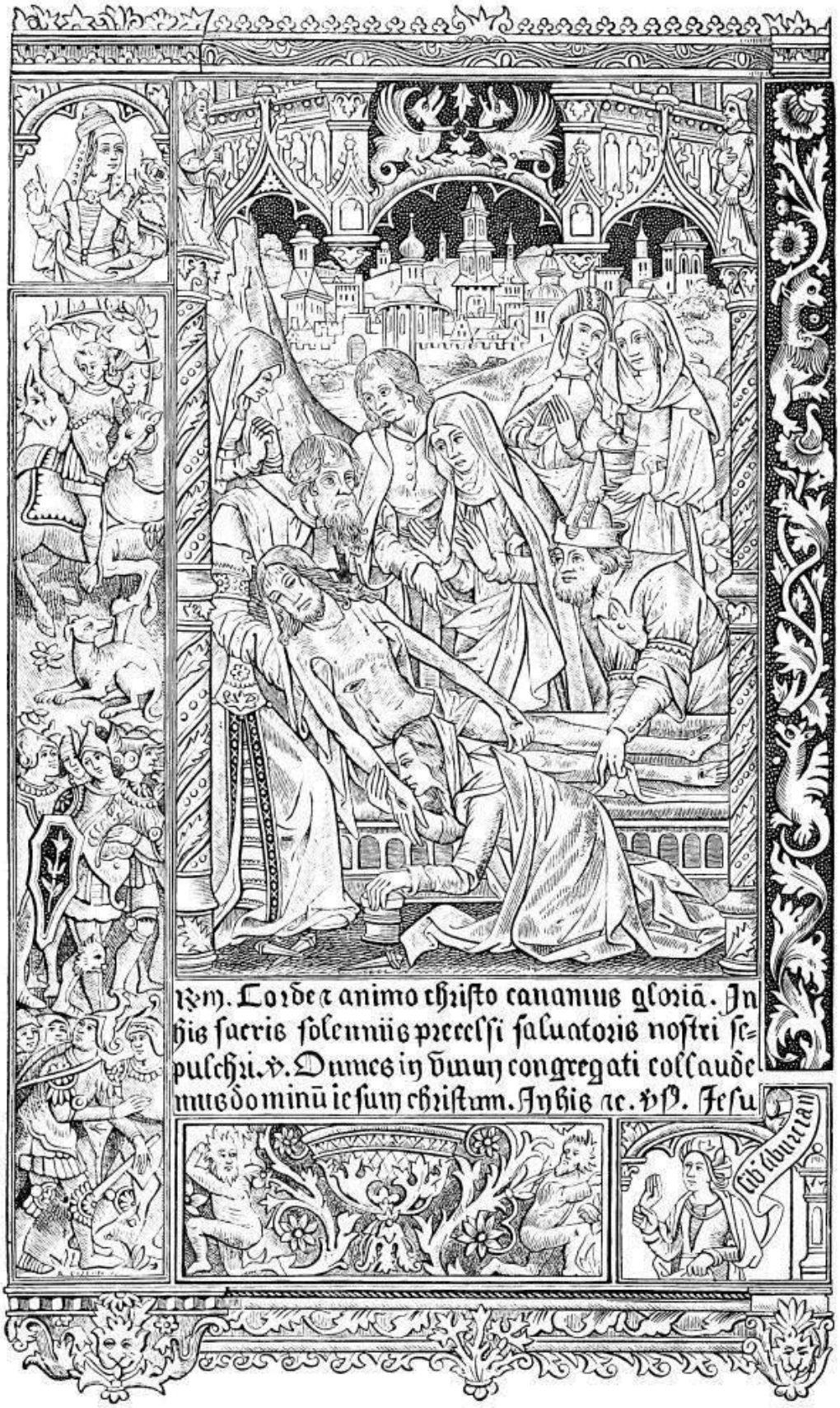
back



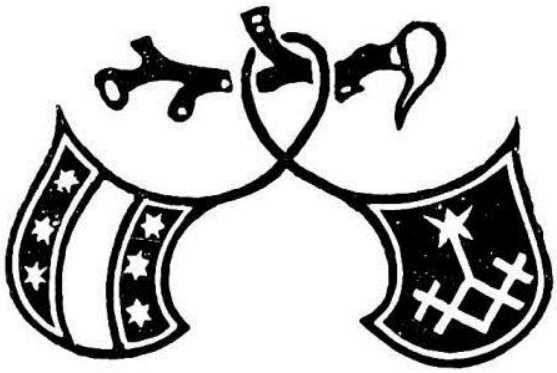
In latinis dicconibus poni
mus ut fama filius. In gre
cis ũo dcõnibus ph. ut or
pheus pheron. Hoc tamen
scire debemus. ꝙ non tam
fixis labijs ꝓnucianda est f
quõ ph. atq; ꝫ solũ interest
sicut dicit priscianus in pri
mo libro majoris.

Faba be quasi faga. a fagin quod ē comedere.
vnde fabarius a ũ quod fit de fabis ul' quod per
tinet ad fabas. et ꝫ fabarius. i. cantor et diceban
tur apud gentiles cantores fabarij. ꝯa illo legu
mine maxime utebant̃ in cibo. et ꝑ componem

back


Rem. Corde et animo christo canamus gloriā. In
his sacris solenniis precelsi saluatoris nostri se=
pulchri. ℣. Omnes in vnum congregati collaude
mus dominū iesum christum. In his ꝛc. ℣ꝰ. Iesu
lib. liburcian

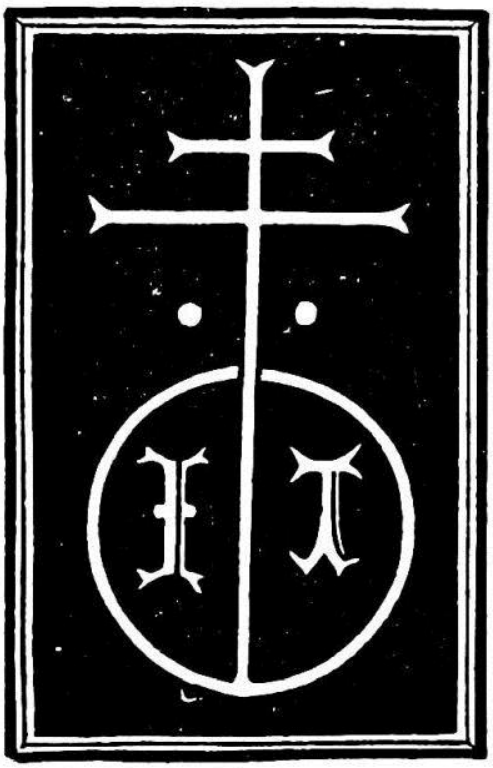
back



back

back

Fait et imprime
a Bruges par colard
mansion lan et jour
dessusdis



back

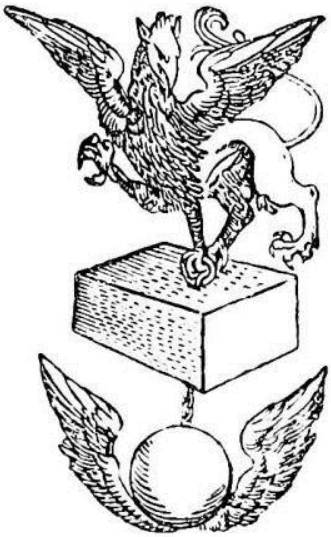
back

PLN
PHILIPPE
LE
NOIR

INTEREA FVGIT IRREPARABILE TEMPVS
ET FVGIT
ΚΑΙΡΟΝ ΦΥΓΟΙ

[back](#)

VIRTVTE DVCE,

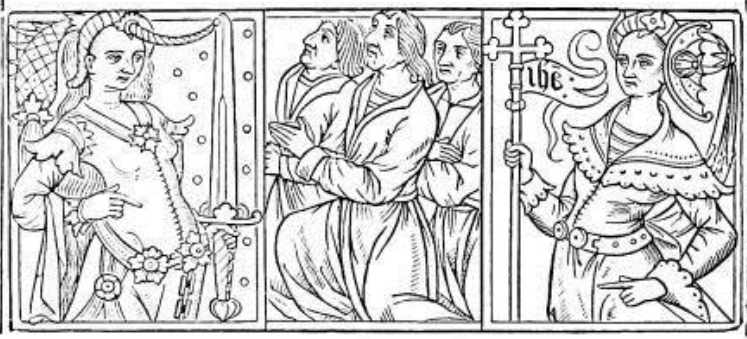


COMITE FORTVNA.

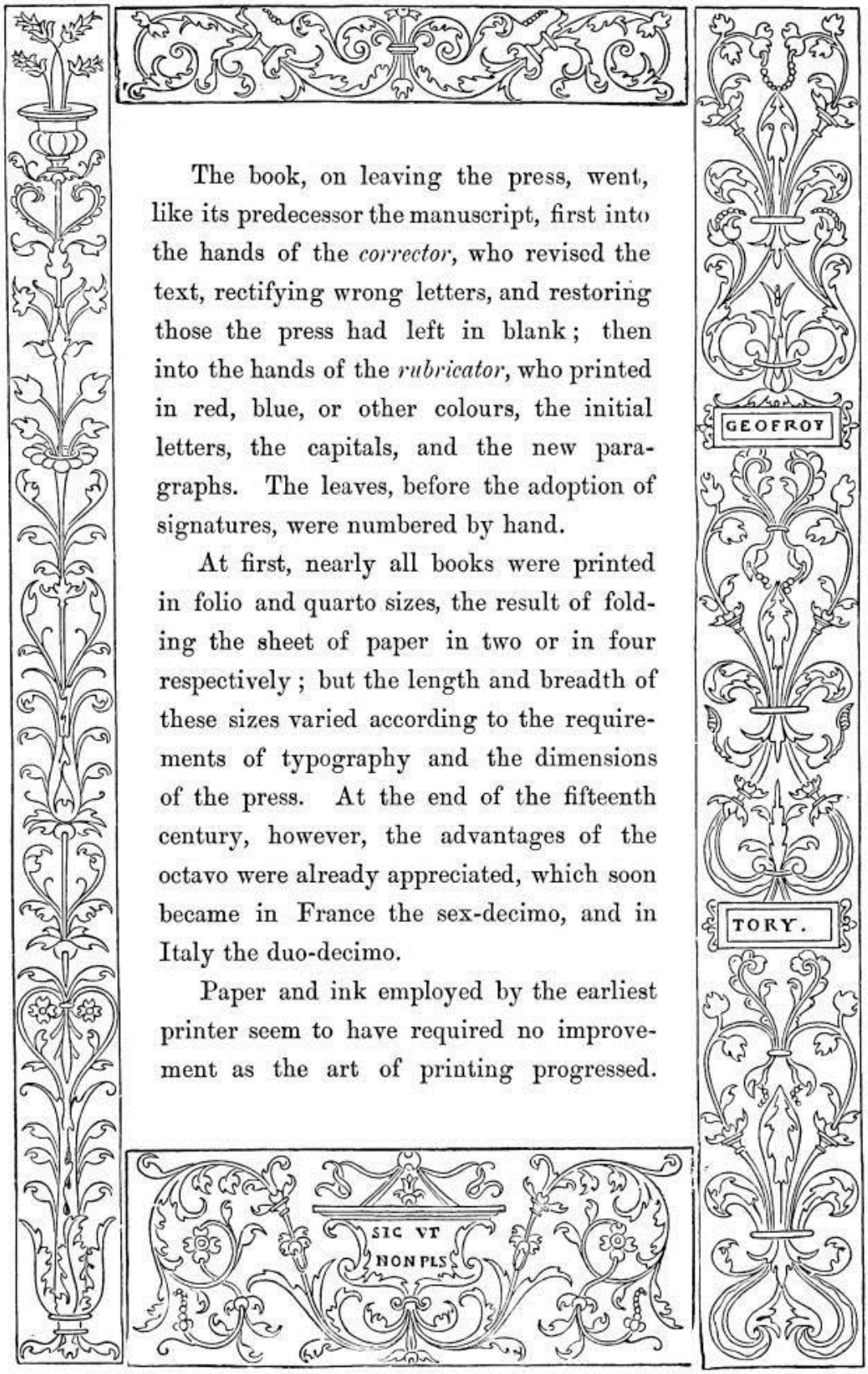
back

back

and typographers had only to reproduce them in their editions. There was at first a perfect identity between the manuscripts and the books printed from them. The typographic art seems to have considered it imperative to respect the abbreviations with which the manuscripts were so encumbered as often to become unintelligible; but, as it was not easy to transfer them precisely from the manuscripts, they were soon expressed in such a way, and in so complicated a manner, that in 1483 a special explanatory treatise had to be published to render them intelligible. The punctuation was generally very capriciously presented: here, it was nearly *nil;* there, it admitted only of the full stop in various positions; the rests were often indicated by oblique strokes; sometimes the full stop was round, sometimes square, and we find also the star or asterisk employed as a sign of punctuation. The new paragraphs, or breaks, are placed indifferently in the same line with the rest of the text, projecting beyond it or not reaching to it.



back



The book, on leaving the press, went, like its predecessor the manuscript, first into the hands of the *corrector*, who revised the text, rectifying wrong letters, and restoring those the press had left in blank; then into the hands of the *rubricator*, who printed in red, blue, or other colours, the initial letters, the capitals, and the new paragraphs. The leaves, before the adoption of signatures, were numbered by hand.

At first, nearly all books were printed in folio and quarto sizes, the result of folding the sheet of paper in two or in four respectively; but the length and breadth of these sizes varied according to the requirements of typography and the dimensions of the press. At the end of the fifteenth century, however, the advantages of the octavo were already appreciated, which soon became in France the sex-decimo, and in Italy the duo-decimo.

Paper and ink employed by the earliest printer seem to have required no improvement as the art of printing progressed.

back

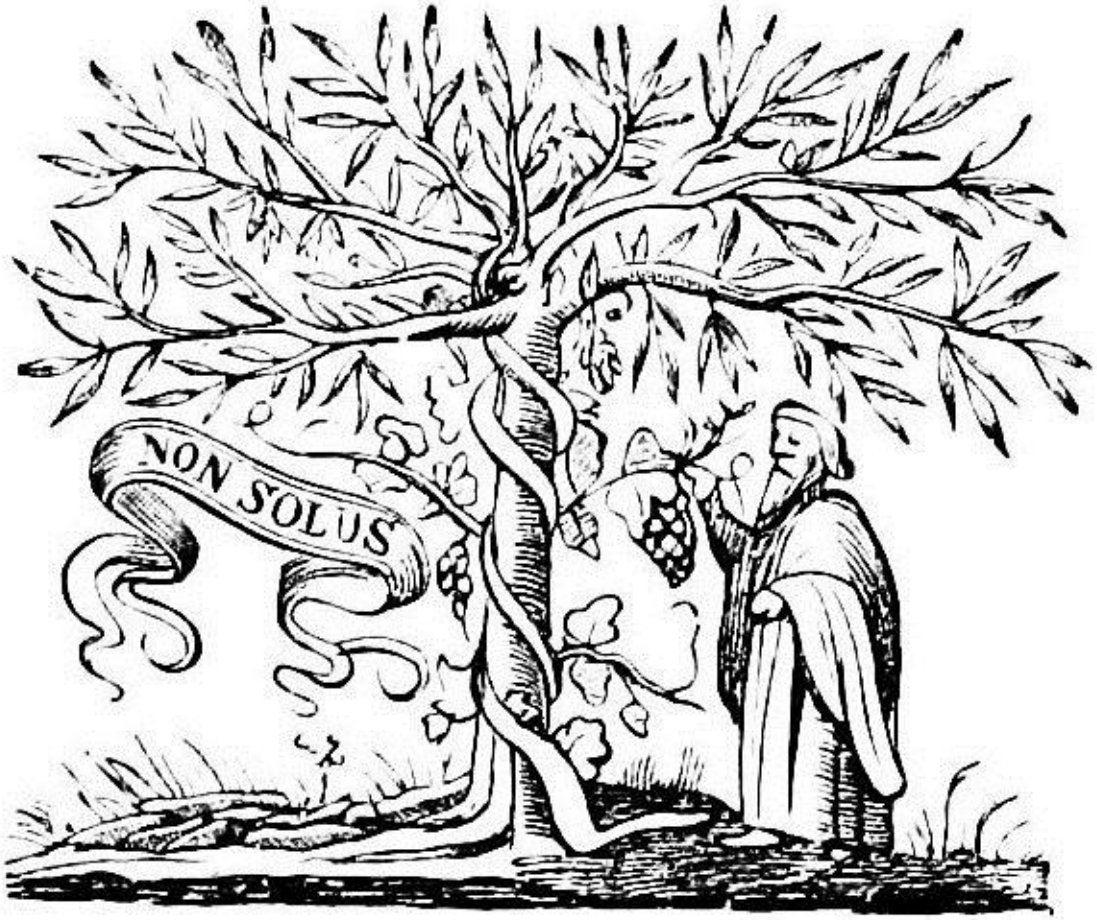
The ink was black, bright, indelible, unalterable, penetrating deeply into the paper, and composed, as already were the colours, of oil-paint. The paper, which was certainly rather grey or yellow, and often coarse and rough, had the advantage of being strong, durable, and was almost fit, in virtue of these qualities, to replace parchment and vellum, both of which materials were scarce and too expensive. Editors contented themselves with having struck off on *membrane* (a thin and white vellum) a small number of copies of each edition; never exceeding three hundred. These sumptuous copies, rubricated, illuminated, bound with care, resembling in every respect the finest manuscripts, were generally presented to kings, princes, and great personages, whose patronage or assistance the printer sought. Nor was any expense spared to add to typography all the ornaments which wood-engravings could confer upon it; and from the year 1475, numerous

back

illustrated editions, of which an example was found in the first "Specula," especially those printed in Germany, were enriched with figures, portraits, heraldic escutcheons, and a multitude of ornamented margins (Figs. 412 to 415). For more than a century the painters and engravers worked hand in hand with the printers and booksellers.

The taste for books spread over the whole of Europe; the number of buyers and of amateurs was every day increasing. In the libraries of princes, scholars, or monks, printed books were collected as formerly were manuscripts. Henceforth printing found everywhere the same protection, the same encouragements, the same rivalry. Typographers sometimes travelled with their apparatus, opened a printing-office in a small town, and then went on elsewhere after they had sold one edition. Finally, such was the incredible activity of typography, from its origin till 1500, that the

back



back